CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 106
OCTUBRE, 1958

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

•

LA REVISTA que integra al MUNDO HISPANICO en la cultura de NUESTRO TIEMPO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección	Extensión	250
Secretaría	—	251
Administración.	—	246

M A D R I D

Ejemplar suelto: 20 ptas. ● Suscripción anual: 200 ptas.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

"Ediciones Cultura Hispánica" es hoy la única empresa editorial al servicio de Iberoamérica y Filipinas que viene realizando tenazmente, año tras año, el intento más considerable entre los pueblos de habla española, para dar a conocer las vivencias culturales de la comunidad hispánica y los más importantes hallazgos en el amplio campo del pensamiento y de la cultura contemporánea.

Desde su fundación, en el año 1945, toda una serie de volúmenes aparecidos en una ininterrumpida y sistemática labor han puesto de manifiesto ante el público lector el esfuerzo editorial que significa proyectar, a través de sus diversas colecciones, sobre las clases cultas del mundo entero, la multiforme realidad hispanoamericana.

Literatura, Arte, Filosofía, Poesía, Ensayo, Historia, Geografía, Economía, Derecho, etc., son materias que, a través de las más consagradas y amenas plumas iberoamericanas y españolas, ofrece a sus lectores "Ediciones de Cultura Hispánica".

Nombres prestigiosos, como los de Ramón Menéndez Pidal, José Vasconcelos, José María Pemán, Carlos Pereyra, P. Constantino Bayle, S. J.; Juan Manzano, Gonzalo Zaldumbide, Mercedes Ballesteros, Víctor A. Belaúnde, Pedro Laín Entralgo, José Arce, Gerardo Diego, Eduardo Carranza, Leopoldo Panero, entre otros muchos, avaloran su catálogo editorial.

Pero hay más: "Ediciones Cultura Hispánica", nacida al servicio de los intelectuales de Hispanoamérica, en su deseo de acercarse cada vez más a la meta cultural que a sí misma se ha asignado, ofrece a todos los centros culturales del Mundo Hispánico, así como a los particulares, la posibilidad de recibir cualquier obra publicada por editoriales españolas y toda clase de libros antiguos o modernos, por cuenta de los interesados y a través de su distribuidora exclusiva para todo el mundo que es "Ediciones Iberoamericanas, S. A." (E. I. S. A.), Pizarro, 17, Madrid, y a ella, o a sus representantes en el exterior, pueden dirigirse para que les sean remitidos nuestro catálogo o nuestros libros, contra reembolso.

Igualmente, para todas aquellas obras que por su índole no encajen dentro de nuestro marco de publicaciones, "Ediciones Cultura Hispánica" se compromete a editar por cuenta de sus autores, y a través de su distribuidora E. I. S. A., cualquier original que nos envíen, encargándose muy gustosamente, de acuerdo con las indicaciones o sugerencias del autor, de la elección de formato, selección de papel, corrección de pruebas y realizar el envío, una vez concluída, de la obra cuya impresión se le encomiende.

ULTIMAS PUBLICACIONES DE EDICIONES CULTURA HISPANICA

Los estudios hispánicos en los Estados Unidos, por Ronald Hilton; versión y adaptación española de Lino Gómez Canedo, O. F. M. Ediciones Cultura Hispáuica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 496 págs., 135 ptas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en los Estados Unidos la historia de la cultura hispánica es esta obra de Ronald Hilton, profesor de la Universidad de Stanford. Cataloga acertadamente, con comentarios precisos, todos los fondos hispánicos —más numerosos e importantes de lo que a primera vista parece— de los archivos, bibliotecas, museos, sociedades científicas, galerías de arte y fundaciones particulares existentes en los Estados Unidos.

Está admirablemente traducido este trabajo, adaptándolo al español, por el P. Lino Gómez Canedo, O. F. M., tan profundamente conocedor de todos los temas estadounidenses por los prolongados años que lleva residiendo en dicha nación.

Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente (Respuestas al Cuestionario de la U. N. E. S. C. O). Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía". Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 584 páginas. 100 pesetas.

Con un interesante prólogo, debido a la pluma de José María Pemán, aparece este volumen, donde se recogen las contestaciones de más de cincuenta personalidades de la intelectualidad hispanoamericana a la "encuesta" formulada por la U. N. E. S. C. O., que le fué encomendada en Buenos Aires a la Fundación Vitoria y Suárez. Profesionales y técnicos de las más diversas ramas del saber, sobre un "patrón-base" proporcionado por la Organización Universal, han dado su opinión sobre tan importante tema. Propugna Pemán en su prólogo la integración de todos en la cultura, único modo de "relación cultural" que existe, y así todas estas personalidades, al responder al acuciante problema, lo han hecho desde los más diversos y originalísimos aspectos, para cerrar en su conjunto este libro, que puede ser base fundamental para un entendimiento en el futuro, mejor y más profundo, de lo que debe ser Hispanoamérica con relación a Europa.

Haití, por Ricardo Pattee. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Pueblos Hispánicos". Madrid, 1957. 21 × 15 cms., 448 páginas, 149 ptas.

Viajero infatigable, catedrático en diversas universidades de Europa y América, Ricardo Pattee ha vivido más de veinte años en Haití. Producto de sus observaciones constantes durante este largo período de tiem-

po, dirigidas por su carácter meticuloso y culto, es este libro que estudia profundamente cuantas inquietudes históricas, sociológicas, internacionales, culturales, literarias, pedagógicas y religiosas ha sentido esta república antillana, mucho más unida a nuestro sentir hispánico de lo que solamente por el estudio de su historia pudiera deducirse.

La ética colonial española del siglo de oro, por el doctor Joseph Höffner. Escrito preliminar de Antonio Truyol Serra. Versión española de Francisco de Asís Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Historia y Geografía", Madrid, 1957. 24 × 17 centímetros. 576 páginas. 180 pesetas.

Al bosquejar la historia esplendorosa de nuestros antepasados, el doctor Höffner se acoge a los resultados de la moderna investigación historiográfica: es decir, va consultando las fuentes documentales y todos los cronistas de las Indias. Una abundante bibliografía sirve de fundamento al criterio hermenéutico y heurístico que perfila en la obra su autor.

En tres partes se divide la obra: en la primera se desarrolla el Fondo Histórico-espiritual de la Etica Colonial del Siglo de Oro, a través de apreciaciones sobre el universalismo de *orbis christianus,* medioeval; en la segunda parte se explica el encuentro de dos mundos, penetrando en los ideales españoles y el advenimiento del Nuevo Mundo, y, por último, en la tercera parte se esboza un ensayo sobre el despertar de la conciencia cristiana, a través de los primeros avances de los misioneros.

Obra marcadamente científica y de auténtica vena cristiana, es digna de merecer la mayor y auténtica atención.

El Ciudad de Toledo, embajador de España, por José Jara Peralta. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 174 págs. más 24 láminas, un mapa y un plano plegado, 85 ptas.

Recoge este libro el itinerario recorrido en triunfal viaje emotivo y cultural por el "Ciudad de Toledo" en el año 1956, desde Bilbao hasta los más importantes puertos de la América del Sur, de la Central y de las Antillas, llevando la embajada demostrativa de cuanto produce la España de hoy en arte, literatura, maquinarias, libros, labores de artesanía, industrias militares, ferretería, vehículos, bebidas, etc. Fué este barco como un bello obsequio que hiciese una madre cariñosa de cuanto ella tuviese a sus hijas lejanas y queridas.

Prologado el libro por Fernando Sebastián de Erice, se avalora con diversas fotografías de actos solemnes e importantes visitas, un mapa del viaje y un plano plegado de la estructura del buque.

Viaje a las Castillas, por Gaspar Gómez de la Serna. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos". Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 248 págs., 88 ptas.

La prosa castiza y ágil de Gaspar Gómez de la Serna describe con insuperable acierto las impresiones de un recorrido por tierras castellanas, desde Pinto hasta la parte baja de la Mancha, en Castilla la Nueva, y desde Salamanca a la señorial Vinuesa, por tierras de Castilla la Vieja.

Con esta nueva obra, el autor de "Libro de Madrid" y "Toledo" enriquece de modo original nuestro acervo turístico, tan trabajado en estos últimos años.

Maravillosa Bolivia, por Ernesto Giménez Caballero. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Ambos Mundos", Madrid, 1957. 21,5 × 14,5 cms., 188 págs., 65 ptas.

La pluma audaz y moderna de Ernesto Giménez Caballero nos descubre una Bolivia "maravillosa", de tradición histórica y de realidades positivas. Producto de su inquietud observadora y analista es este libro sobre tan hispánica nación como es Bolivia, a la que Giménez Caballero califica, con su espíritu sutil y acertado, de "clave de América".

Filipinas, país hispánico, por Blas Piñar López. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21 × 16 centímetros. 32 páginas.

En este breve pero interesante estudio se comenta la llamada "ley Cuenco", que ha aumentado la enseñanza del español en Filipinas en las diversas Facultades. Dicha ley, votada favorablemente en la Cámara y en el Senado, ha obtenido el refrendo del Presidente de la República, Carlos P. García, pese a la dura campaña que en contra se ha levantado en las islas.

El problema, pues, es ahora el siguiente: sobre el tagalo no hay duda: es el idioma nacional. Pero es necesaria otra lengua, una lengua de entendimiento, de valor internacional. ¿Español o inglés?

Blas Piñar propugna un amplio y ambicioso programa cultural, con la colaboración de Hispanoamérica, para reavivar el idioma castellano en las islas Filipinas.

La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia. (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso de España), tomo II, por el P. Miguel de la Pinta Llorente. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1958. 24 × 17 centímetros, 228 págs., 80 ptas.

Continuando el camino señalado en el primer tomo de esta obra, el P. de la Pinta Llorente, O. S. A., utiliza materiales de primera calidad, inéditos hasta la fecha, y que se conservan en nuestro Archivo Histórico Nacional de Madrid. Continúa el P. de la Pinta manteniéndose al margen de la apología y de la detracción del Santo Oficio, laudable línea de conducta de todas sus obras, marcada irreductiblemente desde el principio de su labor investigadora.

Doña Juana la loca (1479-1555), por Alberto Silva. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 1.056 págs.

Alberto Silva, destacado historiador recientemente fallecido, alcanza con esta obra uno de sus mayores aciertos biográficos. La extensa bibliografía que adorna la obra es muestra plena del concienzudo estudio que hizo Alberto Silva sobre esta figura histórica, tan poco estudiada por los españoles.

Introducción a la Historia de América, por Jaime Delgado. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1957. 24 × 17 cms., 192 págs., 85 ptas.

Fruto esta obra de varios años de trabajo en torno a la fundamentación filosófica de América, entendiéndola no como una parte de la totalidad de la historia, sino como una realidad concreta y específica, puede asegurarse que es uno de los trabajos más profundos de su autor, ex subdirector de la Escuela de Estudios Hispánicos y actual catedrático de la Universidad de Barcelona.

Se trata de un libro que, pese a su profundidad y especialización, ofrece razones suficientes de interés a todos aquellos que, por uno u otro motivo, mantienen alguna atención a ese mundo diverso y complejo, tan profundamente enraizado a nuestra cultura y a nuestro destino, que es América hispana.

Ensayos médicos y literarios, por Francisco Marco Merenciano. Prólogo de Pedro Laín Entralgo y J. J. López Ibor. Selección y notas de José María Poveda. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1958. Colección Hombres e Ideas. 14 × 21 centímetros, 574 págs., 135 ptas.

En la larga nómina de los médicos escritores, que tan preclaras firmas ha dado a la literatura española, se puede contar desde ahora con la de Francisco Marco Merenciano, nacido en Liria (Valencia) en 1903 y muerto en 1954, cuando su vida profesional y su obra literaria prometían triunfos nuevos y seguros.

Los amigos del doctor —buenos cuidadores son los nombres de Laín Entralgo y López Ibor, que presentan el libro— se han ocupado de la tarea —grata si se hace por fidelidad al amigo y respeto y amor a su obra— de conjuntar los trabajos dispersos de Marco Merenciano. Acaso entre todas las ramas de la Medicina no haya otra como la de la Psiquiatría, donde más precisa sea una voluntad y una vocación de escritor para tratar sus temas. Marco Merenciano, psiquíatra y psicólogo agudísimo, unió con un feliz resultado su profesión primera a su gratuita vocación para escribir estas páginas, que han de tener un interés singular no sólo para el técnico en las cuestiones psicopáticas, sino para el lector en general, porque la prosa del doctor Marco Merenciano tiene la suficiente flexibilidad, claridad y elegancia para que el seguidor de sus escritos se vea pronto captado por el escritor. Aparte de los capítulos donde se tratan temas que tienen didácticamente un interés fundamental, existen dos apartados en el libro de verdadera importancia: los que se dedican a San Agustín y a Santa Teresa. También el capítulo "Sexo y cultura" está lleno de novedad en su planteamiento y de agudeza en el estudio de sus diferentes divisiones.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

106

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

MADRID

Cuadernos Hispanoamericanos solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

Argentina: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—Bolivia: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—Brasil: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—Colombia: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—Costa Rica: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—Cuba: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—República Dominicana: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—Chile: Inés Mújica de Pizarro. Casilla núm. 3.916. *Santiago de Chile.*—Ecuador: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—República de El Salvador: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—Estados Unidos: Roig Spanish Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—Filipinas: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—República de Guatemala: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.*—Honduras: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—México: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm 52. *México, D. F.*—Nicaragua: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.* — Agustín Tijerino. *Chinandega.*—República de Panamá: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—Paraguay: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asuncion.*—Perú: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—Puerto Rico: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.* Uruguay: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—Venezuela: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—Alemania: W. E. Saarbach Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.* — Irlanda: Dwyer's International Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—Bélgica: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, núms. 14 a 22. *Bruselas.* — Francia: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (VIème).*—Librairie Mollat. 15. rue Vital Carles. *Bordeaux.*—Portugal: Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, núm. 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 200 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

INDICE

ARTE Y PENSAMIENTO

En "Hispanoamérica a la vista", la segunda parte del trabajo de Manuel Fraga Iribarne: *Introducción a la historia constitucional del Brasil.* Portada y dibujos del pintor español Antonio Lago Rivera.



ARTE Y PENSAMIENTO

UN VALLE
(Mapa mudo)

POR

AZORIN

Nous ne peignons jamais assez clair...

DAUBIGNY.

Desde esta elevada terraza cumbre plana de una montaña, a mil ciento once metros sobre el Mediterráneo, abarco todo el valle. Veo olivares, viñedos, almendros, sembrados, huertas, tierras de regadío, tierras de secano. Diviso varias fábricas, cuatro o seis estaciones del ferrocarril, cuatro o seis pueblos, cuatro castillos, casas de labor, casas de placer, caminos viejos, carreteras provinciales. Oteo el trabajar en la tierra, el trajinar de los vehículos y caminantes. Rayan el fondo del valle la línea de la vía férrea, la carretera general, el estrecho y torcido río. Al final hay una mancha azul: el mar. En los colores que registro predomina el gris; conviene al gris el azul desvaído del cielo. Con el gris se asocian el verde de los sembrados y viñedos, el rosa de las torrenteras, el pardo de los rastrojos. Acá y allá resaltan un arenal dorado, un macizo de flores, un olmo solitario ante la fachada blanca de una casita. Lo que no alcanza la vista lo alcanzan los prismáticos. Forzosamente rompo la mudez del mapa con pruritos irreprimibles: he de aclarar que esta ermita que veo a la salida de un pueblo es la de San Bonifacio; que la otra que domina un pueblo es la de Santa Bárbara; que una tercera, en un cerro, junto a un castillo con una torre triangular, es la de Santa María Magdalena; que la cuarta, replegada en la falda de la montaña, es la de San Pascual; a ella acuden el 17 de mayo, fiesta del Santo, en rumorosa romería, gentes de los contornos. Los demás días del año queda silenciosa. ¿Qué es lo que detiene más mi vista?

¿Un remanso en el río? ¿Un alfalfar en que unos olivos dejan caer sus grises alabes sobre el verdor azulino de la alfalfa? ¿Un molino caduco? Ya las poderosas "fábricas de harinas" han convertido en antiguallas esos seculares molinos, con su caz, sus pétreas muelas, su vigilante cítola, "por demás si el molinero es sordo". Evocamos dos molinos de Lope, el gran molinero poético: uno en el poema *Isidro*, otro en la comedia *El Molino*. Decididamente, la vista se atarda en la ermita de San Pascual. Alguien habrá, entre todos los romeros, que cuente su vida por la fecha del 17 de mayo. ¿Volverá a ver ese cualquiera otro 17 de mayo? ¿No será éste el último que vea? No sé que nubes armonizan más con el valle. Los redondos cúmulos son frecuentes, pero los finos y alargados estratos son los que conciertan más con los colores mitigados. Generalmente, el cielo está limpio, radiante, esplendoroso. No sopla ni la más leve aura; las flámulas de las cañas permanecen quietas; una columnita de humo asciende recta y se disipa suavemente. El punto de mediodía, la luz ciega el valle; casi desaparece el color. Por la tarde, van surgiendo y alargándose las sombras. Al cerrar la noche distinguiremos: los puntitos brillantes en los pueblos, los focos de un automóvil, el resplandor súbito del hogar que se abre en una locomotora, la fogata de unos pastores, una lucecita perdida en la negrura.

Azorín.
Zorrilla, 21.
MADRID

LA INSERCION DE UNAMUNO EN EL CRISTIANISMO: 1897

POR

ARMANDO ZUBIZARRETA

Al P. Charles Mœller, prolongando nuestro diálogo. Al profesor Alonso Zamora Vicente, con mi hondo afecto.

Don Miguel de Unamuno y Jugo nació en Bilbao el 29 de septiembre de 1864 y murió en Salamanca el último día de 1936. Fué un español dedicado a las tareas intelectuales. Mostraba en su vida y obra una clara y fundamental preocupación religiosa. Creo que, en principio, estas observaciones no están sujetas a polémica.

Como todo hombre, vivió comprometido con su mundo histórico, ajeno al cual no se le puede estudiar. Pero tampoco se le puede poner en relación primera con su época en otro aspecto que no sea el de su más íntima preocupación. Sólo este enfrentamiento metódico, la mayor parte de las veces olvidado, puede descubrir el sentido auténtico de sus elecciones en la faena de realizar su vida construyendo su mundo y su persona.

Se observa en Unamuno una reiterada contraposición en la Europa de su época. Su constante enfrentarse a Nietzsche, a quien conocía casi sólo a través del ambiente; su airada polémica contra el cientificismo positivista, su lucha contra el materialismo histórico, su desprecio del progresismo, del esteticismo y de la *joie de vivre,* si se mira rápidamente al Unamuno que aparece en sus obras hoy a nuestro alcance, es suficiente, creo, para contraponerlo al horizonte del humanismo ateo de la época que le tocó vivir. La corriente central del pensamiento contemporáneo europeo de la época es el poderoso caudal contra el que lucha Unamuno. Esta observación obligaba a considerar que su actitud partía de unos supuestos cristianos: que, en su época, entre apenas unos cuantos cristianos europeos preocupados, era consciente de los valores que estaban en juego y de la necesidad de dar respuesta, sin eludir ninguna, a sólidas y peligrosas corrientes de pensamiento y vida.

Dostoyewski se había sobrecogido de terror ante un Cristo de Holbein, abandonado a la descomposición. El Cristo yacente de Santa Clara, en Palencia, terrible despojo humano, hace temblar a Unamuno. Este es el impacto que recibe un cristiano ante la realidad de la muerte de Cristo en un siglo que niega a Dios y que pretende matarlo. *Dios*

ha muerto era la gozosa comprobación histórica de Nietzsche y la expresión de su voluntad antiteísta, deicida. Unamuno opone con desesperada esperanza, en España, *Resucitemos a Dios* (1), expresión de su heroica voluntad religiosa y testimonio vivo de la presencia viva de Dios en el siglo. Implora, en su meditación ante el Cristo de tierra de Santa Clara: "Y tú, Cristo del cielo, redímenos del Cristo de la tierra" (2). Unos meses más tarde empezaba a escribir su honda oración poética *El Cristo de Velázquez* (3). Y Unamuno, haciendo de su nombre, Miguel —¡quién como Dios!—, un nombre de batalla (4), se enfrenta a lo que llamaba la *inquisición atea* de la época, consciente del ridículo histórico —y escándalo perpetuo— de la *locura de la Cruz.*

No se puede desconocer, sin embargo, el radical humanismo ateo de Unamuno de 1882 a 1886, y aun, en otro aspecto, hasta mayo (?) de 1895. Este período, sin embargo, permanece hasta hoy casi desconocido (5). Pero precisamente un estudio serio de Unamuno me obliga a fijar, tras dos años de *antesala* (6), el año de 1897 como fecha clave de su *inserción* definitiva en el cristianismo. Y en mis investigaciones documentales, gracias a la Providencia, logré descubrir el documento fundamental para el estudio del proceso religioso de aquel año. Con el *Diario,* de 1897, la mejor voz de don Miguel vino a consolidar una larga tarea de dos años.

En el presente artículo se trata de datar el estallido de la crisis y se ofrece una descripción externa y una historia del *Diario,* el estudio de

(1) Al concluir su prédica de una cruzada para rescatar el sepulcro de Don Quijote, Unamuno trascribe lo que un amigo —él mismo para dar la clave de su obra— le había escrito proponiéndole "ir a buscar el sepulcro de Dios y rescatarlo de creyentes e incrédulos, de ateos y deístas, que lo ocupan, y esperar allí, dando voces de suprema desesperación, derritiendo el corazón en lágrimas, a que Dios resucite y nos salve de la nada" (en *Ensayos,* Madrid, Aguilar, 1951, tomo II, p. 82). Comprendía que el humanismo ateo al "aniquilar" a Dios había aniquilado *al hombre:* "Lo que han hecho con nosotros, Diosito, necios los hombres; / apenas nos han dejado, puras sombras, nuestros nombres" *(Cancionero,* Bs. As., Losada, 1953, p. 148). Unamuno, con heroísmo inactual, ridículo e incomprensible para el creyente ingenuo de su época, decía: "En nombre del Santo Nombre / proclamaré Dios a Dios; / luego en nombre de los dos / he de firmarlo: Yo, el Hombre" *(Ibid.,* p. 293).

(2) *Andanzas y visiones españolas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 270.

(3) Este poema, de rica cristología paulina, nace a consecuencia del poema en prosa al Cristo yacente de Santa Clara *(Ibíd,* p. 223).

(4) Véase, por ejemplo: "No serviré, Señor / llevo la luz!" Luzbel // "Te serviré en amor; / ¿quién como Dios?" Miguel. *(Cancionero,* p. 186). Esta breve introducción es resumen de un trabajo que tengo preparado sobre el tema.

(5) En prensa, mi artículo *Una desconocida "Filosofía Lógica", de Unamuno.*

(6) En prensa, *Desconocida antesala de la crisis de Unamuno: 1895-1896.*

las personas y de los factores que intervinieron en la crisis y el proceso de incubación de ella.

Hubiera querido añadir, por razones personales, al final de este artículo una brevísima exposición del *Diario* y unas cuantas conclusiones. Pero no me atrevo, y menos en esta exposición detallada, a convertir en una serie de afirmaciones el riquísimo contenido del documento y mi modesta labor de algunos años. Me someto a las exigencias de honradez, paciencia y humildad que el trabajo científico impone. Y en la tarea tan delicada que me ha tocado en suerte no me resigno a escandalizar a la crítica con unos cuantos enunciados.

Es cierto que la crítica pudo haberse acercado con mayor éxito al problema religioso de Unamuno con los materiales de que disponía antes de la aparición del *Diario*, importante y revelador documento que no fué objeto de minuciosa búsqueda. Sin embargo, su desconocimiento es, en algún modo, disculpa. Hizo falta en las investigaciones una más atenta consideración de los fenómenos históricos del siglo XIX europeo y sus modalidades españolas para entender mejor la personalidad concreta de Unamuno. Había que investigar mucho más en su mundo histórico y en sus experiencias antropológicas, para tratar de esbozar con fidelidad el perfil de su figura y el contenido de su obra. Sólo después de esta tarea se podían señalar los auténticos límites filosóficos y teológicos de su mensaje (7). La comprensión histórica de la época y del hombre fué deficiente. Espero fundadamente que la labor del P. Charles Mœller entregará, como fruto de la inteligente orientación teológica e histórica de su obra, riquísimas perspectivas que seré el primero en aprovechar concordándolas con mis investigaciones. En la crítica unamuniana —juzgo como católico— ha hecho falta, en más de una oportunidad, una mayor caridad, virtud que funda la ciencia del cristiano. Por ello mismo, ya lo he dicho, no quiero, con afirmaciones sucintas, poner en riesgo la caridad ni crear polémicas ganadas por el orgullo. Estas no harían sino impedir la comprensión. Espero poder ofrecer algo más tarde, aunque todavía antes de lo que hubiera querido, un trabajo sobre el contenido mismo de la crisis de 1897, que se halla casi terminado y del que este artículo es parte inicial. Obligado a adelantar mis trabajos sólo entregaré aquellos que considere en algún modo maduros y necesarios.

---

(7) La inclusión de las obras *Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo* en el *Indice* obliga al intelectual católico, sobre todo, una mayor seriedad y responsabilidad al enjuiciar la obra de Unamuno. Y precisamente le permite trabajar con una mayor caridad para dar testimonio de su espíritu cristiano.

I. Datación de la crisis.

El estallido de la crisis religiosa de 1897 debió tener lugar en los días inmediatamente anteriores al 23 de marzo de aquel año. Aquel día el P. Juan José Lecanda fechaba en Alcalá de Henares una carta de contestación a Unamuno haciéndose cargo de su situación espiritual e invitándolo a pasar la Semana Santa de aquel año a su lado. Las características externas del documento revelan el apresuramiento con que fué escrito. El espíritu sacerdotal de Lecanda, la amistad que los unía y la importancia del sujeto que padecía la crisis obligaban a una respuesta inmediata. Una carta de Leopoldo Gutiérrez a Unamuno, fechada en Bilbao el 31 de marzo de 1897, revela que había transcurrido una semana desde que este corresponsal había recibido la carta portadora de la confesión (8).

II. El "Diario" de 1897.

Desde el año 1944, en el que se publicaron las cartas de Unamuno a Juan Arzadun, se disponía de una noticia sobre la existencia de este valioso documento. La carta, fechada el 30 de octubre de 1897, que tenía confidencias sobre la crisis religiosa de aquel año —repetidamente utilizadas por los críticos—, decía: "Pero todo esto es muy largo, larguísimo de contar y tal vez algún día te deje los cuadernos en que desde hace siete meses anoto cuanto se me ocurre, y pienso, y siento, y descubro en mí" (9). Don Miguel especificaba claramente la clase de documento al que se refería, pues en la misma carta se-

(8) (Siempre que en nuestro trabajo no se haga referencia de edición, considérese inédita la carta citada.) A fijar la fecha hacia mediados de marzo nos llevaría la hipótesis asentada sobre las cartas de Urbano González Serrano a Unamuno, fechadas el 3 y el 14 de marzo de 1897 y el 29 de octubre de ese mismo año, pero las características de las cartas no ofrecen garantía para tratar de establecer precisiones (Vid., nota 58). Rafael Altamira había recibido noticias el 26 de marzo (Carta a Unamuno, Alicante, 31 de mayo de 1897). *Cf.*, Carta sin fecha de Unamuno a Emiliano Arriaga, contestación a una de 8 de octubre de 1897: "desde marzo en que pasé por una amarga crisis íntima" (en *Bol. del Inst. Americano de Estudios Vascos,* Bs. As., abril-junio de 1955, vol. VI, número 21); carta a Arzadum de 30 de octubre de 1897 (en *Sur.*, Bs. As., set 1944, núm. 119, p. 54). La carta a Jiménez Ilundain, fechada el 25 de mayo de 1898 (Benítez, Hernán, *El drama religioso de Unamuno,* Bs. As., 1949, p. 268 (en adelante, *EpJim.)* nos llevaría a mayo de 1897, *Cf.*, Sánchez Barbudo, Antonio, *La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: La crisis de 1897.* En *Hispanic Review,* Philadelphia, julio de 1950, vol. XVIII, p. 223, nota 9. (En adelante, *SB.)*

(9) En *Sur,* núm. 119, p. 54.

ñalaba: "En mi diario de estos meses tengo cantera para muchos artículos" (10).

Poseemos los cuatro primeros cuadernos del *Diario* contenidos en libretas en octavo, de tapas de hule negro, con la clásica palabra ***notas*** impresa en las cubiertas, numeradas en romanos por el autor. Los dos primeros constan de 100 páginas manuscritas y los últimos de 96, paginados todos por don Miguel. Las características de los cuadernos, la letra y el contenido no ofrecen lugar a dudas sobre la atribución y la época a que pertenecen (11).

Existe un quinto cuaderno que aún no ha sido posible hallar. Leopoldo Gutiérrez acusaba recibo de cinco cuadernillos en tarjeta postal de 4 de enero de 1898, y en carta a Unamuno, fechada en Bilbao el 12 de enero de 1901 vuelve a señalar la misma cifra. Además, entre las papeletas preparatorias de la meditación evangélica *El reinado social de Jesús,* aparecen anotaciones que aluden a este quinto cuaderno perdido. La temática señalada en la nota es la misma que se puede encontrar en los cuadernos conocidos:

> "Mi reino no es de este mundo. No ruego por el mundo... v. cuadernillo V, 62 y pasajes del *Mundo, Cristo, Intestinas.*
>
> ... ...
>
> Odio al criminal, V. cuad. V, 93. No basta hacer el bien, hay que ser bueno, cuad. V, 87 y otras. *Perdónanos nuestras deudas,* cuad. V, 76" (12).

Revisando las fechas que contienen los cuadernos y atendiendo a sus referencias de lugar, se deduce que el *Diario,* posiblemente, se empezó a escribir en Alcalá de Henares, quizá unos días antes del 14 de abril de 1897 (13). Unamuno debió volver hacia el 20 de abril a Sala-

---

(10) *Ibíd,* p. 57.

(11) Véase mi noticia *Aparece un Diario inédito de Unamuno* en ***Mercurio Peruano,*** Lima, abril de 1957, núm. 360, p. 182-189. Al entregar aquella noticia no habría aparecido todavía el tercer cuaderno. Unos meses más tarde apareció encima de unas estanterías en la trastera de la Casa Museo de Unamuno en Salamanca. En adelante citaré *MP.* Citaré el *Diario* por la sigla D.

Estoy preparando la edición crítica del *Diario* para una futura publicación. Colaboran en la tarea el P. Charles Mœller y don Manuel García Blanco. Mientras tanto, se busca el cuaderno quinto para poder ofrecer el texto íntegro.

(12) Rectifíquese en *MP.,* p. 186 y nota 4 de la misma página.

(13) Debió ser cumplida la orden de no escribir mientras estuviese en Salamanca, que aparece en la carta de Lecanda de 23 de marzo. Rectifíquese en *MP.,* p. 185. Referencias a Alcalá aparecen en el *Diario (D.,* I, 20-21 y 96) Cf. Carta de Valentín Hernández a Unamuno, 18 de abril de 1897 y carta de L. Gutiérrez a Unamuno de 20 de abril de 1897. Los diarios aludieron a la "conversión" de Unamuno y a su estancia en Alcalá.

En el *Diario* no existe referencia alguna al año, pero se alude a una carta

manca para reanudar sus labores docentes. La redacción del *Diario*, quizá desde la página 95 del primer cuaderno, debió continuarse en Salamanca. El cuaderno cuarto contiene hasta los últimos días de mayo. Probablemente el cuaderno desaparecido contiene los primeros días de junio, o escrito, quizá, con menos tensión espiritual debe contener en sus páginas todo lo escrito hasta fines de octubre, según se desprende de la carta que en aquellos días Unamuno escribió a Juan Arzadun.

El *Diario* de 1897 fué conocido por algunos amigos del autor. Se ha tratado de reconstruir esta historia y se encuentran los siguientes datos (14):

Jaime Brossa escribía a Unamuno el 13 de junio de 1897: "Con qué gusto leeré su *Diario*. Mándemelo cuanto antes mejor." No sabemos, sin embargo, si lo recibió. El 3 de agosto de 1897, José García Galdácano aceptaba: "Mándame cuando quieras tu *Diario*; lo leeré con una doble satisfacción." Tampoco sabemos si llegó a leerlo.

Es posible que Unamuno hubiese prometido prestarlo a Pedro Corominas, pues el 27 de septiembre de 1897 Corominas le escribía: "No son esas angustias de la muerte que usted me ha prometido dejarme leer un día historiadas..." Y el 30 de octubre de aquel año, Arzadun recibía la vaga oferta de conocerlos algún día (15).

Vicente Colorado se enteró por Juan Barco de la existencia del documento y lo pidió en préstamo a Unamuno. Más tarde acusaba recibo del *Diario* precisando en su carta: "que no lo leerá ni verá nadie, nadie más que quien usted quiera, se lo aseguro". Como las cartas de Vicente Colorado carecen de fecha, ignoramos en qué momento solicitó el *Diario* y cuándo lo recibió.

---

de L. Gutiérrez, que inequívocamente es la de 20 de abril de 1897 *(D.*, I, 95 y ss.). La primera referencia cronológica que aparece es el Miércoles Santo *(D.*, I, 45), que aquel año fué 14 de abril. La última señala 28 de mayo *(D.*, IV, 72).

(14) Tras larga *antesala*, Unamuno recibió el impacto de la crisis. Abandonando su vieja timidez, dió a conocer su proceso espiritual llevado no sólo de una necesidad psicológica, sino de un fundamental sentido apostólico. No puede pensarse en una exhibición tras el desengaño de alcanzar la fe, como suponía el profesor Sánchez Barbudo al hablar de los productos literarios de la crisis. Este investigador plantea, para probar el ateísmo de Unamuno, un falso dilema, que en algún otro sentido sí puede existir entre la fe de Unamuno y su oficio de escritor. En la carta de 30 de octubre de 1897, escrita a Arzadun, Unamuno sólo habla de una *reserva temporal* de algunos frutos de la crisis para evitar no la *literatura puesta al servicio de una misión*, sino el literarismo. En carta de 25 de mayo de 1898 Unamuno declara a Jiménez Ilundain *cumplir un deber y seguir una necesidad íntima de su espíritu* (Cf., *SB.*, p. 224-226. Es necesario leer enteros los documentos utilizados en el trabajo citado)

(15) *Sur.*, 119, p. 54.

Timoteo Orbe, en carta fechada en Sevilla el 25 de noviembre de 1897, acusaba recibo de los cuadernos: "Se me quedan por decirle mil cosas que me ha sugerido la lectura de sus cuadernillos, preciosos documentos íntimos, verdadera confesión, por cuyo envío le estoy infinitamente agradecido." En esta misma carta observaba: "No hay remedio, V. es un esteta: los pasages *(sic.)* más hermosos de sus cuadernillos son aquellos en que se presenta V. como continuador de la bella mística castellana; literatura, amigo Unamuno, literatura."

Desde Barcelona, José María Soltura solicitó la lectura del *Diario*: "Gustaríame conocer su *Diario*, pero sentiría que, por satisfacer mi deseo, se perdiese al venir o al volver. Así es que puede usted hacer lo que guste; yo salvo con esta advertencia mi responsabilidad." El matasellos de la tarjeta postal sólo permite leer día y mes, 4 de diciembre. En una tarjeta postal sin fecha acusa recibo de los "cuadernos". Y, desde Barcelona, el 30 de diciembre de 1897, escribía a Unamuno: "Uno de estos días, querido Miguel, recibirá usted sus *Memorias*."

En carta sin fecha, anterior al 23 de diciembre de 1897, Leopoldo Gutiérrez expresaba su deseo de recibir los cuadernillos que don Miguel le había anunciado. En tarjeta postal del 4 de enero de 1898 decía: "Recibí sus cinco cuadernillos." En carta de 9 de enero de aquel año comunicaba a don Miguel que estaba leyendo el *Diario* y que se lo devolvería lo más pronto posible. Los comentarios de Leopoldo Gutiérrez sobre este documento se hallan en carta a Unamuno fechada el 31 de julio de 1898. Como disculpa por la demora le decía:

> "Desde que recibí sus cuadernos, me parece que estoy con V. y le hablo todos los días, o mejor que V. me habla con tanta sinceridad, que casi se avergüenza uno de no haber llegado a hacerlo así nunca con nadie."

Leopoldo Gutiérrez, espíritu lleno de comprensión, poseedor de una auténtica sensibilidad religiosa, hacía este hermoso comentario sobre las páginas leídas:

> "Cuando recibí sus cuadernos y empecé a leerlos y vi toda su importancia, me conmoví mucho. No, no puede darse mayor prueba de afecto a una persona que el que me ha dado mandándome sus cuadernos *(sic)*. Sin embargo, creo que es peligroso hacer tales confianzas. Andese con cuidado, sobre todo con literatos.
>
> Me han interesado mucho, muchísimo. Qué lucha tan horrible supone ese batallar sin tregua entre el hombre viejo que se obstina en vivir y que no quiere ceder el puesto al nuevo; y sobre todo qué encarnecimiento por *(sic)* poner de relieve sus flaquezas empeñado en mirarlas con cristal de aumento.

Mucho ha sufrido usted y mucho le queda aún por sufrir. No he encontrado en ellos ni una nota alegre en medio de tanta tristeza."

El 12 de enero de 1901 el *Diario* estaba aún en poder de Leopoldo Gutiérrez, según se desprende de una carta escrita a don Miguel en dicha fecha. En una nota adjunta (?) ofrecía a Unamuno: "En cuanto a sus cuadernillos espero dárselos a V. personalmente cuando venga. De no venir, dígamelo para que se los envíe."

No se puede precisar la fecha en que los cuadernos del *Diario* volvieron a las manos del autor. Los cuidaría, más tarde, celosamente, como cuidaba sus papeles, entre los que sólo él —y no siempre— se entendía (16). Muchos años más tarde, en 1927, desterrado voluntariamente en Hendaya, sospechó que durante su ausencia su hijo Fernando y su hija Salomé habían descubierto el *Diario*. Conmovido por la sospecha, en una carta de confidencias íntimas de tipo religioso, inusitada revelación a la familia, el día 3 de marzo de 1927 escribía a su hija Salomé: "Sé que tu hermano Fernando, y acaso tú misma, habéis huroneado en cuadernillos que tuve que dejar en casa y que guardé celosamente" (17). Estas líneas, aun pensando en la posibilidad de otros diarios anteriores, las creo referidas al *Diario* de 1897.

III. Personas y factores que intervienen en la crisis.

1. *Raimundo Jenaro de Unamuno.*

Para comprender la crisis de 1897 es fundamental conocer la dolorosa preocupación de Unamuno por su hijo hidrocéfalo Raimundo Jenaro. El niño nació el 7 de enero de 1896 y murió, tras siete años de inconsciente agonía, en 1902 (18).

Para comprender cómo se insertaba esta desgracia en el espíritu de Unamuno es necesario sacar a la luz unas fantasías literarias del autor escritas entre 1880 y 1889 (19). En una de las cartas que cam-

(16) Unamuno a su hijo Pablo, París, 23 de junio de 1925.

(17) El paradero del *Diario* fué ignorado por críticos y familiares. Hablaba de él Juan Marichal en su artículo *La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión (La Torre,* Puerto Rico, 1954, núm. 8, p. 25-43). Sé que Federico de Onís, discípulo de don Miguel, preguntó inútilmente a la familia por el paradero del *Diario*.

(18) Véase en el archivo de la parroquia de San Boal, hoy en la parroquia de San Juan de Sahagún, de Salamanca, el libro de bautismos, I, folio 346 vlto.

(19) En una libreta en octavo existe inédito un epistolario entre Juana y Enrique. Contiene 13 páginas numeradas por mí. Consta de cuatro cartas de Enrique y dos de Juana. En las cartas aparece el año así: 188..., en cifra incompleta.

bian dos personajes de ficción —Enrique y Juana— Enrique cuenta que ha asistido al entierro de un niño. La descripción del cadáver del niño está realizada con un macabro —y romántico— realismo. Y Enrique cuenta a su amada que esa noche soñó que la tenía abrazada y que en el sueño ella se convirtió en un cadáver (20). Quizá todo el mundo de preocupaciones de Unamuno por la muerte propia y la muerte de los seres amados, su angustia ante la fatal caducidad del amor, aparecen mucho más claros en este párrafo inédito dedicado a Concepción, su novia:

> "Una noche bajó a mi mente uno de esos sueños oscuros, tristes y lúgubres que no puedo apartar de mí que de día soy alegre. Soñé que estaba casado, que tuve un hijo, que aquel hijo se murió y que sobre su cadáver, que parecía de cera, dije a mi mujer: "¡Mira nuestro amor, dentro de poco se pudrirá; así acaba todo!" (21).

El temor de morir que sentía Unamuno desde muy niño —y que sintió por diversas causas durante toda su vida—, y el temor de que muriese la amada, están simbolizados, en parte, por el hijo muerto. Este significaría, con terrible símbolo, la frustración de los entrañables frutos humanos. El amor estaba limitado por la muerte. Los frutos del amor —el amor hecho carne como camino a la inmortalidad auténtica que deseaba— también lo estaban en el común destino humano de morir.

Es fácil comprender el tremendo impacto que sufrió Unamuno cuando la muerte entró en su hogar hiriendo al fruto de su amor. Todo su viejo terror se sentía exacerbado por la dolorosa realidad. Y no llegaba la muerte improvista y rápida, sino que estaba allí, con constante y fría presencia, acechando al inconsciente niño hidrocéfalo.

Según recuerda la familia, pocos meses después de nacer Raimundo sufrió una meningitis. Consecuencia de ella, probablemente, fué la hidrocefalia (22). La primera noticia que tenemos sobre "preocupaciones familiares" de Unamuno nos la ofrece una carta de Timoteo Orbe a Unamuno fechada el 5 de mayo de 1896. Quizá respondiendo a confidencias sobre el estado de salud de Raimundo, aludía a las "desventuras de familia" de don Miguel. El estado del niño debió agravarse hacia finales de año, según se desprende de la carta de Mario Sagarduy a Unamuno escrita el 10 de noviembre de 1896 (23).

(20) Carta de Enrique de 27 de enero (p. 8-10).

(21) No se puede precisar la fecha, pero debió ser escrito antes de 1891.

(22) Agradezco al profesor Luis S. Granjel las precisiones médicas que me hizo al consultarle el problema.

(23) Antes del 14 de marzo Unamuno había escrito a Urbano González Serrano hablándole del valor del sacrificio en la política. Este corresponsal

No se sabe si Timoteo Orbe había deducido por sí mismo las relaciones que expone en su carta a Unamuno, de 27 de junio de 1897, o había recibido confidencias precisas de don Miguel. Aunque su análisis pretende descalificar la autenticidad del proceso religioso de Unamuno, es indudable que observa los hechos mismos con extraordinaria precisión:

"No creo que ha hecho V. con absoluta libertad lo que ha hecho. Creo que la obsesión de su pobre hijo enfermo ha revuelto lo más hondo de su espíritu; el atavismo ha hecho de las suyas al verse un momento libre de los frenos que la inteligente razón de V. le impuso. Yo pienso en la enorme tristeza que ha debido invadir a V. con el triste espectáculo del infeliz ser herido en la cabeza, la pesadumbre constante de esa desgracia, sonando sin cesar en su corazón, como una gota de agua en perenne caída. Hay para enloquecer, y V. ha enloquecido como enloquecen los buenos, haciéndose mejor" (24).

Una especie de confesión indirecta puede espigarse en una carta que Unamuno escribe a su amigo Mario Sagarduy tratando de consolarlo por la pérdida de un hijo pequeño el 29 de mayo de 1897.

"Lo terrible debe ser verlos sufrir y luchar con la muerte. Una vez que descansan empieza tu descanso. El dolor que te quede será otro dolor, más sereno y más fructuoso.

Creo que conviene que visite la muerte nuestra casa, pues así nos despierta y nos enseña que sólo a luz de ella se ve claro en la vida. Considera ahora que has de seguirle un día y procura hacerte digno de él y de su compañía, niño como él" (25).

---

le respondía el 14 de marzo de 1897: "tampoco entiendo con V. que todo Martirologio es eficaz". ¿Pensaría Unamuno en el valor del sufrimiento en general y, concretamente, en el valor del sufrimiento de su hijo en relación con sus procesos espirituales? Esta sospecha surge al leer la carta sin fecha de Leopoldo Gutiérrez a Unamuno, escrita probablemente después del 16 de mayo de 1897 y antes del 23 de diciembre de 1897. Don Miguel había hablado, quizá en el verano de 1896 que pasó en Vizcaya, de la sustitución mística del sufrimiento.

(24) Se habla del niño enfermo en carta de Leopoldo Gutiérrez a Unamuno, 31 de marzo de 1897. *Vid.* Avelino Lizárraga a Unamuno, 10 de diciembre de 1897. En febrero de 1938, Pedro Corominas pondrá en relación, aunque bajo los moldes de su deficiente interpretación, la desgracia de Raimundo con la crisis (Cito por traducción española: *El trágico fin de Miguel de Unamuno,* en *Atenea,* Santiago de Chile, julio de 1938, XLVIII, p. 101-114. *Vid.,* V, p 110. En adelante *Cor.* Véase mi artículo en prensa: *Miguel de Unamuno y Pedro Corominas (Una interpretación de la crisis de 1897).*

(25) Sagarduy le escribía el 3 de julio de 1897: "Yo que creo conocerte un poco he visto en ti una doble superioridad en todas las cosas; sabiendo cuánto quieres a tus hijos y sosteniéndote en medio de tu pena grandísima por el pobre Raimundín con una serenidad tan grande como la fortaleza de tu

El texto es sumamente valioso, no sólo porque revela cómo don Miguel sufría con la lenta e inevitable muerte de Raimundo, sino porque puede explicar, en parte, la manera en que se estructuran sus preocupaciones en la crisis de 1897. La inevitable muerte del niño, permanente presencia desasosegadora, exacerbaría la conciencia de su propia muerte. Necesitaba apelar a la inmortalidad para no perder al fruto de su amor. Sólo podía vencer a la muerte en el terreno de la fe. Y conquistar la fe era, para Unamuno, volver a la fe de su infancia.

Hace falta analizar en otros documentos el carácter de símbolo que adquirió el niño enfermo considerado desde la aventura intelectual unamuniana y desde su concepción de la existencia.

El 3 de marzo de 1927 don Miguel escribía, desde Hendaya, a su hija Salomé: "Guardo siempre en mi cartera un retrato que hice, a lápiz, de tu hermanito, nuestro primer Raimundo, y ese misterio de una agonía inconsciente de siete años me ha hecho meditar mucho" (26). Esta declaración nace de las reflexiones que lo acosaban en 1897. En el *Diario,* Raimundo aparece simbolizando, con su enfermedad, el intelectualismo que don Miguel había padecido. Tras observar que la enfermedad del intelectualismo, como la locura o la idiotez, es terrible por cuanto el enfermo no conoce su propio mal y vive despreocupado y feliz, anota: "No hace más que reírse Raimundín" (II, p. 24-25). Raimundo tenía paralizada una mano. Don Miguel describe en el segundo cuaderno del *Diario* un despertar angustiado de su período de crisis. Al despertar se había encontrado con una mano dormida y se había apresurado a moverla y tocarla preocupado de si la tenía muerta, de si la muerte le venía por ella (II, 6). Más adelante, Unamuno anota que asistió, en Calzada, al entierro de una persona que había muerto de parálisis. "Yo pensaba en la parálisis espiritual", confiesa *(D.,* III, 10).

En 1900 Unamuno, hablando de su obra *Paz en la guerra,* escribía a "Clarín": "¿Que es un hijo defectuoso de mi espíritu? Tengo a diario ante la vista uno de mi carne defectuoso también, un pobre hijo hidrocéfalo, y bien puedo sufrir el otro tormento" (27). El sentir en alguna manera frustradas sus esperanzas en las dos vías —car-

ánimo. Quisiera ser como tú, pero no puedo, a pesar de mi empeño firmísimo y de mi voluntad de acero."

(26) En la cartera de don Miguel se conservan dos retratos: uno de perfil y otro de frente; en este último aparece, a un lado, dibujada la mano paralizada. Están hechos a lápiz y retocados a tinta. Tambibén se encuentra junto a ellos un poema inédito al hijo enfermo. El segundo Raimundo de la familia es don Rafael de Unamuno.

(27) Carta de 9 de mayo *(Epistolario a Clarín,* Madrid, Escorial. 1941, p. 98-99. En adelante *EpCl.).*

ne y espíritu—, para conseguir la inmortalidad auténtica, para merecerla dentro del sentido de su *moral de batalla,* aparece claramente, en un momento de desaliento, en estos dos motivos reunidos. Véase ahora si se puede precisar un último sentido de este tormento unamuniano.

Posiblemente el poema *En la muerte de un hijo* (28) nace de su dolor por la muerte de Raimundo. Sin embargo, este poema no tiene la poderosa intimidad y el valor de uno que llevaba don Miguel en su cartera junto con los retratos, hechos por él, de Raimundo. Raimundo era el "ángel encarnado en la materia", que vivía "reclamando conciencia". Todos los valores existenciales y sobreexistenciales que Unamuno concebía en estrecha articulación aparecen en esta imagen. El hombre, preso en su condición humana, reclamando una conciencia capaz de postular la inmortalidad, está presente. Y hay unos versos de este poema que hablan de la más íntima angustia de Unamuno ante el silencio de Dios: "Pero en mí se quedó y es de mis hijos / el que acaso me ha dado más idea / pues oigo en su silencio aquel silencio / con que responde Dios a nuestra encuesta."

Raimundo Jenaro, nacido en enero de 1896, va a acelerar el proceso espiritual de Unamuno, que culminará en marzo de 1897. La gavedad de su dolencia, en noviembre de 1896, intensificó la preocupación religiosa de Unamuno. Esta pobre criatura había venido a plasmar en dolorosa realidad los viejos temores de Unamuno. La presencia de la muerte se había hecho real, había cobrado forma visible en el hogar de don Miguel. Aparecían evidentes la caducidad personal, la caducidad del amor, la caducidad de los entrañables frutos del amor. La inmortalidad de la carne aparecía brutalmente contradicha. Esta ineludible presencia de la muerte obligaba a apelar a la fe para poder salvar la auténtica inmortalidad. Dentro del providencialismo de Unamuno era una especie de castigo del cielo por sus años de alejamiento de la fe, por su timidez de 1895. La inconsciencia del pequeño hidrocéfalo era la inconsciencia del intelectualismo. Y la muerte, con su ineludible y fría presencia, era un aviso. He aquí, visto desde este ángulo, el proceso de la crisis de 1897, en la que don Miguel imploró desesperadamente la fe y trató de reconquistar la fe de su niñez con su mejor disposición de espíritu. Y su alma dolorida, ante el silencio de Dios, adquirió una *resignación activa,* mantuvo una *desesperada esperanza,* postuló una *moral de batalla* para merecer la inmortalidad.

---

(28) *Poesías*, Bilbao, José Rojas, 1907, p. 255-256. Quizá simbolizando la fe perdida, la gracia no alcanzada, aparece en el drama *Soledad* la tragedia del recuerdo de un hijo muerto. Soledad —nombre simbólico— vive obsesionada por la muerte de su hijo y lanza a la acción al marido.

2. *La neurosis cardíaca.*

Por la carta que Mario Sagarduy escribe a Unamuno el 14 de noviembre de 1896 se sabe que a finales de aquel año don Miguel se quejaba de su salud. Y por la que le escribe el mismo corresponsal el 1 de mayo de 1897 se tiene la certidumbre de que Unamuno, durante el período de la crisis, sufría serias preocupaciones por su salud:

> "Más extraño y más grave, a mi juicio, es lo referente a lo de la salud. Lo que al final de tu carta me pones me hace suponer que la conversación que me refirió Eguillor tuviste con el dentista Niño (el cuñado de Villegas) es cierta, y que has vuelto a caer en la insana manía de creerte enfermo o próximo a la muerte. Esa preocupación que nunca te ha abandonado, pues a menudo he visto en tus cartas resurgir esa vieja idea en ti, de pensar que la muerte te detendrá en breve en tus proyectos, es verdaderamente funesta, y más funesta cuanto más infundada. Jamás has tenido mejor vitola (y valga la palabreja) ni has estado más sólida y realmente sano que cuando yo te he visto últimamente y no creo que aquel robusto estado en que yo te dejé al despedirte en octubre haya sido modificado por ninguna dolencia."

Parece indudable que desde finales de 1896 Unamuno se sintió enfermo del corazón. En carta a Maragall, fechada el 15 de febrero de 1907, precisa la existencia de su neurosis cardíaca en los días de la crisis de 1897:

> "¡Y qué sentido, qué vivido aquello de la hipocondría que engendra la punzadita! Aquí donde usted me ve, sano y fuerte, he pasado por eso, por la *preocupación* de la angina de pecho, de un mal cardíaco, y conozco los males imaginarios. Mi mujer me curó de ello.
>
> ... ...
>
> Un día, hace años, cuando me preocupaba lo cardíaco, al verme llorar presa de congoja, lanzó un ¡hijo mío! que aún me repercute. Y ésta es mi tienda de campaña" (29).

El texto no ofrece lugar a dudas. El grito de su esposa, que recuerda fué lanzado en una de las noches de la crisis religiosa. Es decir, uno de los factores de su crisis fué la preocupación por su salud, la neurosis cardíaca de don Miguel, que quizá, por tradición oral se sabe, tuvo una pequeña base orgánica. En el *Diario* hay señales de la preocupación por su salud. Anota que tuvo noches en las que despertó con una mano dormida, lleno de tristeza, y que fué presa del terror cuando despertó con palpitaciones (*D.*, II, 6). En el drama *La esfinge,* nacido de la crisis, recogiendo sus múltiples temas articulados desde un punto de vista particular, Angel, en un largo monólogo, hablándole al corazón que vela

(29) *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall,* Barcelona, Edimar, 1951, pág. 56. En adelante, *EpM.*

mientras la razón duerme, dice: "¡Y con tanto anhelar derramarte me ahogas..., sí..., me ahogas!" (30). En 1897 su neurosis cardíaca constituía otra manera, y verdaderamente personal, de estar frente a la muerte. La caducidad propia lo lanza a buscar por los caminos de la fe una *realidad salvadora*, un Dios inmortalizador. Así las voces *corazón, cardíaca, sentimiento,* nacen, opuestas a las negaciones de la razón y a sus insensatas seguridades, de una fuente concreta. El *corazón* es el hombre ante el riesgo de la muerte, es el hombre que no se resigna a morir y que, desde su personal caducidad, se lanza a la búsqueda de la salvación en Dios. El *sentimiento* es el sentimiento real y concreto de la muerte.

3. *Concepción: esposa y madre.*

Sin pretensiones de hacer una novela romántica de la vida y obra de Unamuno, puede afirmarse, sin lugar a dudas, que el amor a Concepción Lizarraga tiene una importancia fundamental para la comprensión de don Miguel. Concepción está presente en la aventura intelectual y religiosa de Unamuno desde los años de la adolescencia (31). Aunque es difícil caracterizar aquí fielmente un riquísimo proceso necesitado de exposición histórica, trataremos de hacerlo a partir de los elementos necesarios para entender su presencia en la crisis de 1897. En todo el proceso de acercamiento al cristianismo existe una clara influencia de su novia y esposa. Es ella quien salva a don Miguel de su soledad, sirviendo de puente hacia la realidad, hacia el prójimo y hacia Dios (32). Y fué precisamente en las horas angustiosas del estallido de la crisis de marzo de 1897 cuando don Miguel descubrió plenamente todo lo que significaba en su vida el amor de Concha, su vieja costumbre.

En un texto de marzo de 1912, impersonalizando el relato, Una-

---

(30) Cito por tercera redacción manuscrita inédita; Act. 1, esc. XIII, p. 48. Cf., Carta de Unamuno a Pedro Corominas, 15 de diciembre de 1899.

(31) En *Una desconocida "Filosofía Lógica" de Unamuno* señalo la importancia del amor de Concha en su descubrimiento de la existencia. En 1886, el amor obliga a Unamuno a reparar en la realidad que escapa a su racionalismo, a postular la inmortalidad y a buscar la fe.

(32) La experiencia del amor es una de las cosas fundamentales que separan a los espíritu gemelos de Kierkegaard y Unamuno. Para Kierkegaard la ausencia de Regina Olsen, según reconoce en su diario, era un vacío que le impedía relacionarse íntimamente con el prójimo; la presencia de Concepción hace posible tal relación. A través de ella Unamuno encontraba la mejor y más honda manera de comunicarse con el mundo *(Vid.,* Unamuno a Pedro Corominas, carta de 6 de junio de 1901).

:muno narra los momentos de angustia de su crisis y la amorosa actitud de su mujer:

> "Otra vez tengo que volver sobre lo ya dicho. Todo hombre de corazón, penetrado de la íntima soledad en que vivimos en la tierra, sobre todo un hombre como Flaubert, a quien su misma excelsitud espiritual le aislaba, tiene que sentir en toda mujer que en espíritu lo sea, en toda alma femenina, una madre. La mujer, sea madre, novia, esposa, hermana o hija nuestra, es siempre nuestra madre, es un espíritu serenador que apacigua nuestras tormentas.
>
> ...Y sé de un hombre que no acabó de descubrir la intensidad y la profundidad toda con que su mujer le quería hasta una vez en que, presa de una sofocante congoja espiritual, le abrió aquélla sus brazos al verle llorar exclamando: ¡Hijo mío! En este grito es donde descubrió, dice él, toda la profundidad del amor" (33).

La amorosa y compasiva exclamación había constituído una honda revelación para Unamuno. Siempre que la recuerde confesará el hondo sentido que tuvo para él. El 30 de octubre de 1897 Unamuno escribía a Juan Arzadun: "Gracias a la familia, a no vivir solo, no he caído en desesperación y en una vida interior tan dolorosa y terrible como la del pobre Pascal, dominado por el miedo, no por el santo temor" (34). En alguna medida el amor de su mujer le habría librado de una absoluta desesperanza frente a la muerte y lo había hecho sentirse en el umbral donde se siente el *temor y temblor*. Narrando la crisis a Jiménez Ilundain, en carta fechada el 3 de enero de 1898, le comunicaba: "Entonces me refugié en la niñez de mi alma, y comprendí la vida recogida, cuando, al verme llorar, se le escapó a mi mujer esta exclamación, viniendo a mí: "¡Hijo mío!" Entonces me llamó hijo, hijo" (35). A Pedro Corominas le decía, en carta de 11 de enero de 1901: "Jamás olvidaré el tono con que en cierta ocasión..., al verme llorar exclamó: ¡Hijo mío! Me llamó hijo y será verdad; debo ser hijo suyo, hijo espiritual, en no poco de lo bueno que tengo hoy." Aquel grito, dice en carta de 15 de febrero de 1907 a Maragall, "aún me repercute" (36). Efectivamente, aquel grito que repercutía en el corazón de don Miguel muchos años después de 1897, aparece en un

---

(33) *Cartas a mujeres*, en *De esto y aquello*, Bs. As., Subamericana, 1953, t. III, p. 234-235. En adelante citaremos la colección *DyAq*.

(34) *Sur.*, 119, p. 53.

(35) *EpJim.*, 260. Presencia de Concha en la crisis y recuerdos de la exclamación: Telesforo Aranzadi a Unamuno, 17 de junio de 1897; Blanca de los Ríos a Unamuno, 20 de diciembre de 1898; Unamuno a *Clarín*, 9 de mayo de 1900 (*EpCl.*, p. 89); Unamuno a Maragall, 15 de febrero de 1907 (*EpM.*, p. 56); Pedro Corominas a Unamuno, 18 de mayo de 1934, y Unamuno a P. Corominas, 26 de mayo de 1934.

(36) *EpM.*, p. 56.

fruto de su crisis de 1924-25. En *Cómo se hace una novela* aparece un texto profundamente significativo:

> "Mi verdadera madre, sí. En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vió en las garras del Angel de la Nada llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: "¡Hijo mío!" Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconciencia divina, de eternidad" (37).

Es necesario penetrar en la honda raíz de las declaraciones de Unamuno sobre tal incidente histórico —y *eterno,* diría don Miguel—, intentando una reconstrucción de la problemática situación en la que se inserta aquel grito de amor y compasión y el valor que dentro de ella adquiere.

Don Miguel sentía sobre sí el peso del absurdo de la muerte. Estaba bajo las garras del Angel de la Nada. Impotente, desesperado, ante el acabamiento total, llora con 'llanto sobrehumano' ansiando la salvación, buscando una 'realidad salvadora' más allá del hombre mismo. No hay razón humana que le preste esperanza; necesita la fe. Su corazón busca al Padre que lo salve de la muerte. Vive dolorosas angustias ante el silencio de Dios. Su radical soledad le arranca lágrimas de desesperación. El "¡Hijo mío!" de Concha nace de unas 'entrañas sobrehumanas, divinas', como respuesta que le presta íntima compañía. La caridad fraternal de su mujer creyente lo salva en alguna manera de la soledad porque en algún modo es la 'respuesta' —aunque él no quisiera *más mensajero ni mensaje*— que el Padre ha hecho en barro humano y voz humana para él. Aquel grito, además, *lo hace hijo,* hace palpable para él la relación con el amor del Padre, sobre todo si se considera que la posibilidad de sentirse hijo en aquel momento le ayuda a reconquistar la fe de su infancia y su ser de hombre engendrado desde la eternidad. Sentirse hijo le ayuda a remontar la historia y la conciencia orgullosa cerrada sobre sí misma para llegar a la íntima, 'inconsciente' actitud de entrega mística a la voluntad del Padre. De otro lado, dentro de su vida cristiana, es posible afirmar

---

(37) Bs. As., Alba, 1927, p. 102-103. En otras obras aparece el recuerdo de la escena de la crisis con el inconfundible grito histórico. *La esfinge,* Act., 2, esc. II, p. 56 y Act., 3, esc. VI, p. 134 y 135; *Amor y Pedagogía,* Bs. As., Espasa-Calpe, 1946, p. 126; *Niebla,* Bs. As., Espasa-Calpe, 1950, p. 74; *Dos madres,* en *Tres novelas ejemplares y un prólogo,* Bs. As., Espasa-Calpe, 1950, p. 49; *Abel Sánchez,* Bs. As., Espasa-Calpe, 1952, p. 48; *Soledad,* en *Teatro,* Barcelona, Juventud, 1954, Act. 3, esc. V, p. 145; *El hermano Juan,* Madrid, Espasa-Calpe, 1934, Act. 1, esc. I, p. 47-48.

que su profundo amor a María funda el amor a Concepción. La Virgen Madre, la ternura de ella, su *fiat* humilde que hace posible la redención preñan de valor sacramental el hogar de don Miguel (Sobre María, *D.*, I, p. 33-36, 37 y 81).

No existe, pues, un recuerdo sensiblero de escenas intrascendentes ni una supervaloración emotiva de incidentes prosaicos. La honda raíz de los hechos históricos que Unamuno confiesa y literaliza está insertada en una riquísima experiencia interior que es necesario comprender antes de ordenar y valorar su literatura y su pensamiento.

Finalmente, conviene advertir en qué medida las prosaicas preocupaciones familiares, la cotidiana responsabilidad del hogar, produce en Unamuno, espíritu hondamente preocupado, una especie de capa protectora para su callado diálogo poético. El cree útil para la maduración de las consecuencias de la crisis estas condiciones exteriores que lo obligan a dejar reposar sus íntimos procesos (38).

4. *P. Juan José Lecanda.*

El P. Juan José Lecanda había estado en íntimo contacto con la juventud bilbaína de la época. Declaraba en agosto de 1931, al comentar un libro de Azaña, sus relaciones con el 'heterodoxo' Miguel de Unamuno y el afecto que hacia él conservaba (39).

En 1889 Unamuno dedicó su artículo "Castilla y Vizcaya" (40) al viejo amigo. Al iniciar el artículo el autor declaraba haber pasado en Alcalá de Henares, con Lecanda, los dos primeros días de noviembre de 1888 y los tres primeros del mismo mes de 1889 (41).

El 4 de abril de 1892, cuando don Miguel relata en su artículo "Tiempos medios, VI" sus experiencias de miembro de la Congregación Mariana de los Luises de Bilbao, al hablar de los frutos que recogió en la Congregación, decía: "Y de ella saqué otro fruto, y es la amistad sincera y valiosa de aquel director *dictatorial*, de mi buen don

---

(38) Cartas a Jiménez Ilundain, 25 de mayo de 1898 y 23 de diciembre de 1898 (*EpJim*, p. 264 y 275). Cf. Unamuno a Pedro Corominas, 17 de mayo de 1900 y 11 de enero de 1901.

(39) Recojo el dato de un recorte periodístico. No he podido averiguar a qué diario pertenece. Pedro Mugica, desde Berlín, advierte a Unamuno, en carta de 25 de diciembre de 1891, que Lecanda es amigo suyo, y en carta de 4 de noviembre de 1901 le dice que don Juan José era de su "cuerda".

(40) Subtítulo *En Alcalá de Henares*. Llevaba la siguiente dedicatoria: "A mi muy querido amigo D. Juan José Lecanda". En *El Noticiero Bilbaíno*, 18 de noviembre de 1889, *Hoja literaria* núm. 510. Este artículo fué recogido en *De mi país*. Vid., *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1951-7, t. I, p. 214-229. En adelante *Oca*.

(41) *Oca.*, I, p. 214.

Juan José Lecanda, a quien pido perdón por haber sacado indiscretamente a luz sucesos de aquellos felices días" (42). En las modificaciones que sufre este artículo para integrar el libro *Recuerdos de niñez y mocedad* la redacción está afectada en cuanto a la forma, pero no en cuanto al fondo: "y de entonces data la preciosa amistad que me une al que fué durante algún tiempo su director" (43). Una honda amistad, nacida en la adolescencia de don Miguel, se mantenía entera, a pesar de los años.

Por carta de Bernardo Rodríguez Serra a Unamuno, fechada en Barcelona el 9 de mayo de 1895, se puede afirmar que aquel año don Miguel visitó a Lecanda. Hay que reparar, ante este dato, que en 1895 se inicia el proceso que he denominado *antesala* de la crisis de 1897.

En 1897, recibida la carta de Unamuno, el 23 de marzo Lecanda se hace cargo de los procesos espirituales de su amigo. La carta, que apresuradamente escribe a Salamanca, dice lo siguiente:

> "Acabo de recibir tu carta.
>
> Te espero aquí, sin falta, en cuanto tomes las vacaciones de Semana Santa.
>
> Esto está muy aceptable.
>
> Entre tanto, prohibición absoluta y terminante de ponerte a pensar sobre la situación de tu espíritu y de estudiar y escribir de nada.
>
> Pasea mucho con tu muger *(sic)* y tus chicos; date a ellos y procura distraerte, aunque, dado tu carácter taciturno, te costará el hacerlo.
>
> Cuando me escribas acusando recibo de ésta, que tu muger *(sic)* escriba comprometiéndose a darme noticia de si cumples con lo que te prescribo. Con que hasta que te vengas por aquí. ¡Cuidado con *chifrarse!*
>
> Besos a los chicos y mis afectos a tu muger *(sic)*. Adiós, y vuelvo a decir que te espero por aquí, sin falta."

Don Juan José Lecanda lo invita a ir a Alcalá en vacaciones de Semana Santa y trata de tomar todas las precauciones pertinentes para que don Miguel no se encuentre solo en su proceso espiritual durante los días que debe permanecer todavía en Salamanca. Con sus recomendaciones procura detener, apaciguar el proceso. Preocupado por todos los detalles, llega a indicar en una postdata la conveniencia de que la madre de Unamuno viaje a Salamanca para hacer compañía a doña Concepción mientras don Miguel permanezca en Alcalá de Henares. Al parecer, se cumplieron los deseos de Lecanda, y Unamuno, aprovechando las vacaciones, viajó a Alcalá de Henares. En el *Diario* aparece una referencia a don Juan José con las iniciales *D. J. J.* (*D.*, I, 98).

(42) En *El Nervión*, Bilbao, 4 de abril de 1892. Fué recogido en *Recuerdos de niñez y mocedad*, 2.ª parte, cap. VI.

(43) *Oca.*, I, p. 90.

Ignoramos qué tipo de dirección espiritual existió durante el período de la estancia en Alcalá y durante el tiempo posterior a aquélla. Lecanda fué el único sacerdote que tuvo, al parecer, real intervención en los días de la crisis (44), pero no se sabe qué influencia ejerció ni las dificultades que encontró en su labor. Aunque desconocemos noticias que serían muy importantes para un mejor conocimiento del proceso espiritual de Unamuno, queda, sí, el precioso dato de que Lecanda consideraba 'heterodoxo' a don Miguel. Es decir, este dato permite asegurar —confrontado con otros, naturalmente— que don Miguel se movió dentro de un terreno auténticamente religioso, cuyo sentido exacto es preciso analizar después.

Quien conozca el espíritu de don Miguel reconocerá lo difícil que era encontrar un guía apropiado para él. Naturalmente, un guía en el sentido auténtico que el católico le da dentro del diálogo del hombre y Dios. Hace falta tener presente la terrible sequedad interior de Unamuno, fruto de cierto 'puritanismo' —aún católico— familiar heredado, que exigía una gran dosis de ternura. Hay que tener presente también su vigorosa y cultivada inteligencia, su aguzada autocrítica, su extremosa concepción de los fenómenos del espíritu y de la fe. Para estar al lado de Unamuno en esos días hacía falta unas condiciones intelectuales de excepción, una caridad rebosante —paciente y severa al mismo tiempo— y una grande experiencia religiosa de los misterios de la búsqueda y la gracia, además de un profundo conocimiento del alma humana.

Años más tarde, Juan José Lecanda fechaba en Alcalá, el 1 de diciembre de 1903, una carta a Unamuno quejosa de su olvido: "Estoy por desearte una murria gorda, muy gorda, como la que viniste a pasarla a mi lado, porque sin estímulos de esta especie olvidas, por lo visto, a un amigo que tanto te quiere" (45).

5. *Lecturas.*

Según se desprende de la carta que Leopoldo Gutiérrez escribe a Unamuno el 31 de marzo de 1897, durante los dos meses anteriores a marzo de aquel año don Miguel había leído casi solamente los Evan-

(44) El P. José García Galdácano, amigo de Unamuno, le escribía el 19 de mayo de 1897 aconsejándole buscase un director espiritual y le recomendaba consultar sobre ello con el Obispo de Salamanca.

(45) Quizá Unamuno perdió la confianza en la discreción de su amigo Lecanda. Valentín Hernández le había escrito, indignado por las noticias que corrían sobre su crisis, el 18 de abril de 1897, lo siguiente: "Ha bastado para ello una carta del fraile señor de Lecanda dando cuenta de su estancia en Alcalá a algún amigo a quien habrá escrito por otro motivo."

gelios y la *Imitación de Cristo.* Pensando en que a Dios se va por Cristo, Unamuno escribía en el *Diario* que la lectura del Evangelio, "sobre todo en momentos de aflicción, habrá hecho más que todas las pruebas cosmológicas, teleológicas y morales" (*D.*, II, 18). Ahora bien, hondamente afligido, leyendo los Evangelios Unamuno encontró la persona viva de Jesús, consuelo de los afligidos, que lo acercó al Padre. De su constante meditación sobre los Evangelios en los días de la crisis nacen sus *Meditaciones evangélicas.* Esbozos de ellas se encuentran en el *Diario.* Unamuno medita particularmente sobre el Evangelio de San Juan atraído por su profundidad y su belleza. Del capítulo tercero del cuarto Evangelio nace *Nicodemo el fariseo* (*D.*, IV, 61-64), y del cuarto capítulo, *La samaritana* (*D.*, IV, 64-70 y adiciones en 77-78).

Unamuno encontró en el Nuevo Testamento un personaje ejemplar que le enseñaba cómo acercarse a Jesús y ser otro Cristo y constituirse en apóstol suyo. Una carta sin fecha de José María Soltura a Unamuno, escrita después del 4 de enero de 1897 (46) y posiblemente antes de la crisis, ofrece este precioso dato sobre la atracción que San Pablo ejercía en don Miguel: "Tiene usted razón al admirar a San Pablo." El *Diario* revela en qué medida había un evidente influjo de San Pablo. Unamuno reflexiona hondamente, con vivo sentimiento de emulación, sobre la conversión de Paulo de Tarso al leer el capítulo IX de los *Hechos* estableciendo un paralelo con su propia 'conversión' (*D.*, IV, 21-22) (47). La meditación evangélica *La conversión de San Dionisio* —quizá *San Pablo en el Areópago* sea otro título del mismo intento o una diferente perspectiva para otra meditación— iba a surgir de estas reflexiones sobre la vida de San Pablo, particularmente de su predicación en Atenas narrada en el capítulo XVII de los *Hechos.* Unamuno establecía con indudable acierto comparaciones entre las dos

---

(46) Escrita luego del 4 de enero de 1897, pues habla de la carta de Alejandro Guichot, fechada en Sevilla aquel mismo día, que había recibido Unamuno.

(47) Cabe preguntarse en qué medida el autobiografismo desarrollado en *Paz en la guerra,* con aquel zahondar en recuerdos infantiles, el examinarse por dentro y el ser "fiel" a los recuerdos en el relato, influyó en su espíritu. El 17 de junio de 1892 escribía a Juan Arzadun: "Todo el fruto que podría darme mi novela me está dando, su labor deja huella en mi espíritu y aunque ahora la queme o la haga trizas sacaré de ella todo el provecho interior que puede sacarse. Pero como no debemos ser egoístas, la largaré por ahí a ver si a otros les lleva un poco de lo que a mí me ha dado y despierta en ellos cosas dormidas. ¡Cuánto me ha enseñado mi obra!" (*Svr.*, 119, p. 50). La novela recibió la redacción definitiva en el verano de 1896 en una aldea de Vizcaya (a *Clarín,* 31 de diciembre de 1896, *EpCL.*, p. 71). Es decir, la novela recibió la última redacción en la *antesala* de la crisis.

épocas históricas y sentía la necesidad de un auténtico apostolado cristiano que retomase al hombre neopagano de su época. Util para descubrir el sentido de la misión que trataba de señalarse a sí mismo es la declaración que hace a Juan Arzadun en carta del 30 de octubre de 1897. Hablando de la meditación citada decía:

> "Así sucede hoy que muchos adoradores del Inconocible a quien elevaron un ara entre otras tantas aras como el diletantismo recoge oyen por dentro de sí la voz del Apóstol. ¡Ojalá salga de todo ello un nuevo San Dionisio como del diletantismo ateniense salió!" (48).

En este mismo sentido, meses más tarde, en carta de 3 de enero de 1898, le decía a Jiménez Ilundain, tratando de orientar la 'crisis' de éste con el relato de la suya propia: "Resuena en las almas la voz de San Pablo" (49). Jiménez Ilundain le contestaba en carta inédita, sin fecha (50), preguntándole: "¿Dónde están los San Pablos de hoy?" A esta pregunta respondía Unamuno con su intención de dar testimonio vivo, dentro de la línea apostólica paulina, en el siglo que le tocó vivir.

En el acercamiento de Unamuno al cristianismo quizá intervino alguna otra lectura. José María Soltura le escribe en una carta sin fecha, posiblemente escrita después de terminar las labores de la edición de *Paz en la guerra*, lo siguiente: "No conozco las obras de su Juan Bautista que usted me cita en su carta." Después le cuenta que ha visitado a García Galdácano y que éste le había prestado *Todo por Jesús*, del P. Faber. Sin embargo, al no estar relacionados los elementos citados sólo permiten una prudente hipótesis. En carta del 4 de febrero de 1897, fechada por don Miguel al recibirla, Soltura confesaba a Unamuno: "El Padre Faber no me resulta en su *Todo por Jesús*. Si se atiende a las citas contenidas en el *Diario* de 1897, en el que creemos que inevitablemente deben aparecer las lecturas más relacionadas con su estado espiritual, se halla la 'presencia' del P. W. Faber. En el cuaderno primero las citas de Faber llegan a superar a la de la *Imitación*" (51).

---

(48) *Sur.*, 119, p. 58.

(49) *EpJim.*, p. 256 y ss.

(50) *Cf.* la carta de *EpJim.* Hernán Benítez publicó los borradores de las cartas de Jiménez Ilundain a Unamuno. Alguna vez de un borrador nacen dos cartas enviadas. Las cartas enviadas tienen muchas variantes a veces. Por falta de borrador han quedado inéditas varias cartas. La traducción alemana: *Briefwechsel mit seinem Freund dem Landsmann Ilundain*, Nürnberg, *Glock und Lutz*, 1955, fué hecha sobre la edición de Benítez.

(51) Es posible que Unamuno hubiera recomendado la lectura de las obras del P. Faber a Leopoldo Gutiérrez. Este, en carta sin fecha, escrita probable-

IV. Incubación de la crisis.

El proceso del acercamiento de Unamuno al cristianismo fué lento y paulatino, lleno de dificultades. En su primer paso de acercamiento, 1884, debió privar un cierto arrebato puramente sentimental y también, en algún modo, el compromiso que le creaba su noviazgo con una mujer creyente. En 1886 su intelecto estaba ya preparado para insertarse en Cristo. Sin embargo, las tendencias sociales del humanismo ateo, actuando sobre su condición de típico burgués de agitación en lucha por el *modus vivendi,* lo mantuvieron alejado del cristianismo varios años más. Desde 1895 vuelve a iniciar un movimiento hacia la fe. Los años 1895 y 1896 constituyen la *antesala* de su *inserción* de 1897. Estos procesos, que tuvieron lugar entre los treinta y los treinta y dos años y medio de su vida —casi a los treinta y tres ocurrió el estallido del proceso—, posiblemente serían relacionados, en algún modo, por la amorosa imaginación simbólica de don Miguel con la vida de Cristo. Autorizan a pensar en este tipo de asimilaciones místicas otras análogas que aparecen en el *Diario* (*D.*, I, 80, y II, 96-98).

Lo que puede llamarse el *estallido* de la crisis, que ocurrió en marzo de 1897, sorprende a Unamuno. Lo coge de súbito el terror a la muerte cuando iba en busca de la gloria (*D.*, IV, 21), cuando menos lo esperaba, sin preparación ni anuncio (*D.*, IV, 45-46), "de un modo violento y repentino" (52). Esta declarada sensación de sorpresa revela la espontaneidad del fenómeno. Pero, a la vez, aquel presente crea rápidamente un pasado que le pertenece. Cuando don Miguel vuelve la vista atrás reconoce una clara incubación de su nueva vida. Aquí interesa, sin reparar en límites temporales, examinar la conciencia que Unamuno cobra de la incubación misma del estallido. El hecho mismo de criticar y asumir su vida anterior en un nuevo sentido de testimonio cristiano lo estudiaremos al analizar la manera en que la crisis compromete la vida de Unamuno.

En el *Diario* aparece una acertada y concisa expresión de la sorpresa, del reconocimiento de la incubación y de la instalación de Unamuno en un nuevo 'estadio' de la vida: "La crisis venía incubándose lentamente y no he comprendido su incubación hasta que ha estallado. Me encuentro en otro país, con otros horizontes, con otra vida"

---

mente después del 16 de mayo de 1897 y antes del 23 de diciembre de aquel año, relataba a Unamuno su visita al P. García Galdácano y lamentaba que no le hubiera prestado obras de Faber. Creemos que las obras de Faber influyeron grandemente en Unamuno. En el *Diario* aparecen numerosas citas de varias obras del famoso converso.

(52) *EpJim.*, p. 260. Vid., *Cor.*, III, 106: "descarga fulminante".

(*D.*, III, 26). Las imágenes empleadas son certeras. Un real y efectivo proceso que 'incuba' y 'estalla'. Y hallándose don Miguel en otro 'lugar', frente a otras 'perspectivas', en una nueva 'vida', se siente algo así como un poco extranjero. Don Miguel comunicaba a su amigo Juan Arzadun, en carta de 30 de octubre, cómo veía la unidad de su vida, en qué medida la experiencia de 1897 no era sino 'vivificación' de su más entrañada vida íntima:

> "Cuando vuelvo mi vista atrás y veo el camino recorrido se me aparece claro que cuanto hoy siento y pienso no es más que coronación, complemento y vivificación de mi anterior vida íntima, purificación de ella. *Bien puedo decir que no es una derogación, sino cumplimiento de* mis tendencias" (53).

Tras la sorpresa Unamuno empezará a reconocer el proceso de la incubación. Apenas iniciado el *Diario* recuerda una experiencia suya. En una circunstancia anterior quizá a 1897, había sentido desbordársele la honda generosidad humana ante el dolor del prójimo. Cuando de nada le servían sus vanas doctrinas, del fondo de su corazón había brotado la plegaria "como testimonio del Dios Padre que oye nuestras súplicas". Sin embargo, había tratado de explicar este movimiento íntimo de elevación a Dios mediante criterios racionalistas. No alcanzaba entonces a ver la verdad que encerraba su impulso de piedad, que lo ponía en diálogo con Dios "sin sombra de vanagloria ni de propia complacencia, sin eso que se llama altruísmo y es comedia y mentira" (*D.*, I, p. 1-3. Cf., III, 74-75) (54).

Reconoce que en el plano de la acción social su "constante propaganda por el socialismo elevado, noble, caritativo" ha sido una "bendición" para su alma que, en medio de la miseria de su espíritu, había conservado, "por gracia divina, un fondo de nobleza y abnegación" (*D.*, III, 64-65).

En el plano intelectual reconocía la presencia de un sentimiento religioso en muchos de sus trabajos. Llegaba a señalar a don Gumersindo Solís, según se desprende de la carta que éste le escribe el 6 de junio de 1897, párrafos claves de su novela *Paz en la guerra,* para que pudiese entender, con dichos antecedentes, la historia de su crisis. Quizá guiado también por Unamuno, al advertir el valor autobiográfico

---

(53) *Sur,* 119, 54.

(54) En la carta sin fecha escrita después del 14 de marzo de 1897 —posiblemente antes de la crisis— José María Soltura descubre la emoción religiosa que don Miguel debió confiarle. Le decía a Unamuno: "Comprendo los éxtasis campestres que experimenta usted en los paseos por esa; paseos en los que le acompañaré algún día, cuando le visite en esa. Rezaremos juntos y nos haremos inocentes, abogando por la gracia y rechazando la ley."

de *Paz en la guerra,* Corominas le escribía en carta de 27 de septiembre de 1897, refiriéndose a la crisis que ya no podía juzgar pasajera: "podía preverse desde largo tiempo si uno hubiese conocido su pasado, como ahora me parece entreverlo en su propio libro".

El 30 de octubre de 1897 Unamuno explicaba en carta a Juan Arzadun: "Y eso que siempre han tendido a sermón mis artículos más íntimos" (55); y en la carta de 3 de enero de 1898 declaraba a Jiménez Ilundain que veía en sus escritos el desarrollo interior de la crisis (56). A este largo proceso de incubación pertenece, por ejemplo, la historia de su artículo "La fe". Conozco alguna redacción de él anterior al año 1891. El tema de sus notas sobre la fe aparecerá diluído en *Paz en la guerra.* En enero de 1897 aparecen sus meditaciones sobre la fe en el artículo "¡Pistis, no gnosis!" encabezado por un epígrafe paulino (57). Quizá Jiménez Ilundain se refería concreta-

---

(55) *Sur,* 119, p. 57.

(56) *EpJim.,* p. 260.

(57) En *Revista Iberoamericana,* Madrid, 30-I-97. Recogido en *DyAq.,* III, p. 507-513.

El problema de la formulación unamuniana de la fe es arduo y espinoso. Su primera incursión en el protestantismo podrá fecharse hacia 1882 al iniciarse el abandono del catolicismo. El carácter vascongado y la modalidad del catolicismo familiar heredado le había dotado de una concepción católica, sí, pero "inflexible" de la moral. La insistencia moral del catolicismo español reforzaría, en algún modo, su íntima concepción. En su inicial desvío del catolicismo hay una desesperación dentro de su rígida moral —moral algo jansenista, aunque por cierto todavía católica— al sentir en la conciencia del pecado, según haré la historia en su día. En el *Diario* confiesa que el primer dogma que rechazó fué el del infierno *(D.,* I, 57-59), lo que prueba evidentemente el fenómeno que señalamos. Indudablemente, en su desesperación se refugió en las doctrinas protestantes de la radical maldad de la naturaleza y de la *confianza* en Dios.

Ahora bien, su concepción de la fe, que recoge fórmulas protestantes, nace en un período caótico de humanismo ateo y de esfuerzos por volver a la fe. Creo, sin embargo, que ya en el período de la antesala esas formulaciones no intentan ser teológicas. E, indudablemente, a partir de 1897 son una extraordinaria descripción antropológica y no una formulación teológica condenable. Unamuno no habla, no podía hablar, de la virtud teologal de la fe. Uno de los últimos y más trabajados estudios sobre este problema olvida, como siempre lo hizo la crítica, el claro deslinde que Unamuno establece entre el "querer creer" y la gracia de la fe en un ensayo que nace del *Diario.* La meditación evangélica *Nicodemo el fariseo* estuvo siempre al alcance de la crítica. Carla Calvetti en *La fenomenologia della credenza in Miguel de Unamuno* (Milano, 1955) se sorprende de algunos distingos que Unamuno hace después de 1920 sin reparar en este texto fundamental dado a conocer en 1899: "Pero la fe no es voluntaria; se debe a gracia, y si no la tengo, ¿qué hacer?" *(Obras selectas,* Madrid, Pléyade, 1946, p. 884). Esta sola frase que aparece en un texto

mente a este artículo —o estaría enterado de una evolución casi total desde principios de 1897— cuando al escribirle desde París el 30 de enero de 1897 le decía:

> "Sus escritos de V., lo mismo antes que después de su evolución de principios de año, me encantan, y esto ni antes ni ahora lo he podido disimular, ni encuentro motivos para ello.
>
> A unos con sorpresa y a otros en son de censura, he oído hablar acerca de su diferente manera actual de ver las cosas tejas arriba."

Refiriéndose explícitamente al trabajo citado declaraba en carta de marzo de 1897 que había algo en él que le traía a la memoria "un sermón de fraile en tiempo de misiones y con el Cristo en la mano".

Sobre "¡Pistis, no gnosis!" lanzaba su duro anatema Urbano González Serrano en carta de 3 de marzo de 1897. No le agradaba el misticismo originado en "un cierto estado febril de la mente", con que se presentaba la "necesidad *científica* de una restauración idealista". Unamuno debió explicarle epistolarmente el sentido que en aquel momento daba a sus doctrinas sobre la fe. Indudablemente que dicho sentido sería otorgado por el hombre que todavía no había padecido la experiencia decisiva de su vida. El 14 de marzo, González Serrano escribe a Unamuno una nueva carta rechazando las explicaciones de don Miguel. Es difícil poder reconstruir a través de ella y sin conocer la carta de Unamuno, lo que don Miguel le habría confiado sobre sus concepciones filosóficas y religiosas. Se puede sospechar, sí, que el corresponsal no lograba entender claramente algún planteamiento vigoroso —antes de que estallara la crisis— de las "contradicciones agónicas" entre la razón y la fe de Unamuno (58).

---

donde se postula lo que llamo una *moral de batalla* —que está lejos de ser una moral sin Dios— para merecer la gracia de la fe y la inmortalidad obliga a revisar los estudios dedicados a la descripción de la fe que hace Unamuno.

(58) "No me convencen (ni aun tocados del subjetivismo personal con que los adereza) sus anhelos místicos y no los siento casi nunca (verdad es que me crié sin madre), pues mi emancipación del dogma fué rápida, por obra exclusivamente mía y propia y aún anterior al bautismo de la ortodoxia krausista.

Si la Metafísica es la ciencia perezosa, como ha dicho algún humorista, más perezoso aún es el misticismo, cuya actividad febril se mueve en el vacío.

Sería muy largo debatir la *posición filosófica* que V. toma. Por idiosincrasia me repugnan el fenomenismo y la concepción mecánica. Soy partidario de un panpsiquismo dinámico que impulsa a la evolución y *hace al ser* (al ser colectivo), que lo hace progresivamente, condensando en los límites de la individualidad, semejantes al *caontchon (sic)*, cada vez mayor realidad y más número de relaciones. Y en aspecto religioso, que sólo concibo como sinceridad y moralidad científicas, mal *verismo* de resignación activa, me atengo a la hermosa frase de Proudhon, que he transcrito y comentado en la crítica religiosa de mis

Esta larga y clara incubación debió poner en sospechas a muchos de sus amigos. Vistas desde ellos resultaban "extrañas y peligrosas" muchas de las actitudes vitales e intelectuales de Unamuno. Era don Miguel quien, por timidez, por una natural inconciencia previa al cambio de "estadio" no veía su propia evolución y negaba toda posibilidad de que existiera. Es curioso observar que con anterioridad a la "experiencia" de marzo de 1897, cuando sus amigos le advertían el peligro del misticismo de su novela, don Miguel, tímido y cómodamente instalado en otro "estadio", declaraba su *seguridad* frente a las inquietudes religiosas. Jiménez Ilundain, tras reprochar el "misticismo" de *Paz en la guerra* —y del conjunto de sus producciones—, escribía a Unamuno en una carta sin fecha, anterior al 30 de enero de 1897:

> "Si de las religiones le encanta a V. la poesía, lo artístico, etc., no nos lo diga a los prosaicos porque confundiremos los extremos y hará que se nos revuelva el pozo religioso y nos convirtamos en masculladores de palabras, en rezadores de rosarios. Y cuídese no se le afloge *(sic)* algún tornillo, allá a la vuelta de unos años, y concluya V. la vida pasando cuentas" (59).

Don Miguel había respondido, según recuerda en el *Diario,* "que no corría ese riesgo porque había echado la cabeza de la solitaria" *(D.,* I, 11). Jiménez Ilundain preguntaba con escepticismo en una carta de últimos de marzo de 1897 si realmente había echado ya la cabeza de la solitaria y le deseaba que no se reprodujera.

Para varios amigos de Unamuno la crisis de marzo de 1897 no fué una sorpresa. Jiménez Ilundain había dicho a don Miguel en la carta sin fecha anterior al 30 de enero de 1897 que en su novela *Paz en la guerra* y en otras producciones —y conversaciones— había "una atmósfera de misticismo que... hiede". Decía: "Usted es ateo, es decir, su inteligencia, pero su alma (pase la palabra) es religiosa, creyente,

---

"Cuestiones Contemporáneas". Esta carta que Urbano González Serrano escribe a Unamuno el 14 de marzo de 1897 permite adivinar el estado espiritual de Unamuno, próximo al estallido de la crisis, pero no permite reconstruir seriamente dicho estado. Sin embargo, limita los alcances del párrafo de esta otra carta del mismo corresponsal, fechada el 29 de octubre de 1897: "Es tan extraña, tan rápida (no hacía 4 días que había yo recibido su célebre programa de fenomenismo escéptico) y tan de *fond en comble* que lo mismo puede estimarse pasajera cual nube de verano que petrificación en el hombre viejo, si es que V. sólo le renovó en la epidermis y en un traga-libros, cuya virtud educadora quedase esterilizada."

(59) El texto citado aparece en el borrador publicado sin el tono directo que tiene en la carta enviada. Cf., *EpJim.,* p. 247-248.

mística" (60). Por ello, años más tarde, en carta de 22 de mayo de 1902 le decía a Unamuno que volvería a "caer" como había caído en 1897: "Lo sé y lo veo, como supe, vi y le anuncié su famosa conversión, que sorprendió a muchos y a mí me pareció la cosa más lógica y natural del mundo" (61). Desde otra actitud espiritual completamente distinta, Leopoldo Gutiérrez le escribía a Unamuno el 16 de mayo de 1897: "Créame que yo presentía y esperaba su conversión desde el verano. Creo que se lo insinué muy vagamente una tarde en el Arenal" y en otra carta sin fecha, escrita probablemente después del 16 de mayo de 1897 y antes del 23 de diciembre de 1897, le confiesa que rezaba por él y que si bien presentía su conversión desde el verano de 1896, no pensaba que fuese tan rápida. "Afortunadamente tiró usted por el atajo", concluye Gutiérrez.

Enrique Areilza, en carta del 20 de mayo de 1897, enterado de la crisis, le decía a Unamuno que había sido de esperar el desborde sentimental que, venciendo a su voluntad de vivir en la razón, hiciera brotar el fondo religioso de su educación (62) Jaime Brossa escribía a Unamuno el 13 de junio de 1897, haciendo estas valiosas observaciones:

> "Sí, mi querido amigo, no me cogió de sorpresa que V. sufriera un *cambio*, pues hacía mucho tiempo que veía en V. cómo se acentuaba la tendencia marcadamente mística, pero lo que sí me sorprendió que cayera del lado del *catolicismo*, o sea del *teologismo histórico*. Yo le creía un místico viviente, apasionado, como lo son Luis de León y Carlyle, cada uno por su estilo, un hombre que pensaba mucho en Dios, aunque se dijera V. ateo. Recuerdo haberlo leído en su primera carta a "Ciencia So-

---

(60) Esta variante es sumamente importante, pues revela una mejor comprensión por parte de Jiménez Ilundain. Cf., en *EpJim.*, p. 246.

(61) *EpJim.*, p. 361. Por carta sin fecha de Leopoldo Gutiérrez, probablemente escrita después del 16 de mayo de 1897 y antes del 23 de diciembre de aquel año, se sabe que tampoco fué sorpresa para José García Galdácano la *conversión* de Unamuno. José María Soltura le escribía a Unamuno el 6 de mayo de 1897: "Usted ha sido también para mí, *conejo*, no conejillo de experimentación." Dice que tenía prevista toda su evolución y lo único que le sorprendía eran los supuestos tratos con los jesuístas. El 19 de mayo de 1897 vuelve a escribirle porque don Miguel se había ofendido por las confesiones de la "experimentación". Según juzgaba Timoteo Orbe, Soltura era excesivamente superficial. El 31 de julio de 1898 Orbe escribía a Unamuno: "Soltura ha tomado en broma su *conversión;* tiene por V. una gran pasión; pero no cree en la sinceridad de sus últimas *cosas*. Si él tiene razón, yo soy un cándido, pues todo lo tomo en serio. Pero creo más en V. que en él. Le encuentro cada vez más frívolo, terriblemente egoísta, amándolo todo por delectación, sin preocuparse gran cosa del sufrimiento ageno *(sic)*."

(62) *EpJim.*, p. 246, nota 2 en p. 247.

cial". A pesar de su confesión yo veía en V. al visionario que no se contenta con la vida inmediata, con el empirismo latente de los que viven a merced del medro que les rodea, y por esto al hablar de V. con algunos buenos amigos había oído que alguno le había calificado de tolstoyano. Yo no lo veía muy claro, pues en aquella época, a pesar de que hace mucho tiempo, había sentido vivas simpatías hacia el profeta ruso, tenía cierta prevención hacia él y, en cambio, sentía fuerte simpatía hacia los entusiasmos de V."

En España, en marzo de 1897, un hombre que militaba en el humanismo ateo de su época es llamado por Dios. Don Miguel de Unamuno descubre entonces, con plena claridad, *el mal del siglo* y se entrega a la tarea de espigar las verdades cristianas deformadas por el humanismo ateo y a la tarea de devolverles el auténtico espíritu desde la revelación del Padre a través de Cristo. La viva raíz de su tarea no es de carácter intelectual aunque una expresión de ella deba serlo. A Unamuno, como hombre religioso, le interesa el hombre concreto. Unamuno siente la necesidad de rescatar al hombre que trata de construir la Torre de Babel soñando con el superhombre de Nietzsche y que ha levantado su mano deicida. Es necesario salvar a este hombre orgulloso que está al borde de suicidarse con su titanismo atrevido, que lo arranca de la fuente de su realidad. Es necesario rebelarse otra vez contra el *Fatum* pagano, no resignándose a la nada y conquistar la libertad del ser en la Providencia amorosa del Dios escondido y revelado que promete la inmortalidad. En carta de 25 de mayo de 1898 Unamuno escribía a Jiménez Ilundain:

"Aún no tenemos el cristianismo en la médula, y mientras no se haga espíritu de nuestro espíritu y sustancia de nuestra alma, la verdad evangélica, no habrá verdadera paz. El sobrehombre en que soñaba el pobre Nietzsche, el hombre nuevo, no es más que el cristiano, que no está hecho, sino que se está haciendo" (63).

Para el cristiano que ahonda en el sentido de la providencia, cada criatura guarda, sea cual fuere su libre voluntad, un sentido dentro de la continua creación de Dios. A cada criatura Dios entrega sus talentos. Y talentos son, creo, todo lo que contiene el equipaje del hombre en esta vida. Y en su equipaje está incluída la cruz misma de su natural humano herido y la cruz de su propio ser histórico. Es la cruz *nuestra* nuestro ser histórico que debemos llevar para seguir a Cristo. Quizá en Unamuno la Providencia ha mostrado al desnudo la *necesidad* de Dios y en un alma puesta en tensión por esta necesidad, muestra la más desnuda visión de *ir siendo cristiano,* día a día, con

(63) *EpJim.*, p. 264.

la dolorosa conciencia, frente a seguridades muchas veces peligrosas, de la aventura misma de padecer la locura de la Cruz, escándalo perpetuo del siglo. Creo que esta visión propia de un cristianismo auténtico, ayuda a comprender al personaje *nivolesco* don Miguel de Unamuno en su diálogo con Dios. Sólo esta perspectiva permitirá al cristiano acercarse con caridad a la problemática de Unamuno, cuyo documento más directo es el *Diario* de 1897.

Armando F. Zubizarreta G.
Libreros, 11.
SALAMANCA

METRO "ESTRECHO"

POR

LEOPOLDO DE LUIS

I

Está la tarde, como siempre, arriba,
tal un bello animal herido, echada
en la ceniza de las calles, junto
al borde oscurecido de las casas.

Y más arriba el cielo deshaciendo
sus últimos azules casi de agua,
lívida piel desnuda por el aire
de unas manos cortadas.

Y el brillo de una estrella en la pupila
crepuscular. La estrella solitaria
que aquel niño lejano cada tarde
al salir del colegio reencontraba.

Ahora también regreso. Galerías
bajo la tarde. Vidas enterradas,
provisionales tumbas hacia el arco
familiar, hacia el sueño regresadas.

Gestos cansados. Ojos donde pone
la vida su desesperanza.
Manos donde el trabajo deja formas
de humildes herramientas empuñadas.

Leves sombras de tedio por los hombros
poniendo irremediable carga,
inclinaciones lentas a la tierra
curvando día a día las espaldas.

Ahora también regreso. Es como un río
en el que nado hacia la orilla, playa
de soledad, refugio de la noche
en donde la fatiga encalla.

Ahora regreso. Subo la escalera.
Conmigo sube una escalera humana.
Se oyen, sordas, las suelas, casi gimen
contra el cemento una y otra vez rozadas.

Me contemplo entre todos, avanzando
hacia mi soledad. Izo calladamente
mi pena hacia la tarde. Apenas
queda ya luz poniente en las terrazas.

Gentes de atardecer vienen conmigo.
Gentes que acaso, sin embargo un alba
sin alumbrar transportan dentro. Hubieran
podido proclamar una mañana.

Corazones de aurora hay que no pueden
izar el sol porque antes de que nazca
lo ahogan tercamente desde fuera
con tedio y sombra a paletadas.

Mutuamente ignorados ascendemos
juntos —la tarde, arriba, echada
en las aceras—, cae una ceniza
de sombra sobre nuestra espalda.

Nos une esta profunda galería,
este tren bajo tierra, esta esperanza
mínima de llevar a cada tarde
la salvación diaria.

Comprometidos vamos en la misma
partida. La ganancia
es este arribo lento, esta escalera
hacia la luz de cada tarde alzada.

II

Salgo a la luz. Ya casi cenicienta
la tarde como un árbol derribado.
El oleaje aquí me arroja
cada día a la vuelta de un naufragio.

Voy recogiendo restos, esperanzas
que aún es posible mantener a salvo
y las ordeno con esfuerzo una
y otra vez. Es preciso recontarlo

todo de nuevo. No se acaba
nunca de comenzar. Un tiempo, al cabo,
llega en que no es posible. En el principio
entonces para siempre nos quedamos.

Con fragmentos de ruinas, materiales
de derribo ponemos a diario
estas paredes del vivir que luego
se hunden. Sobre la arena edificamos.

Todos los días llego a esta escalera,
todos los días, uno a uno, tantos
que ellos pueden sumar la larga tarde,
la triste tarde de mis años.

Cuando se llega aquí, está la lumbre
de la desesperanza haciendo claro
todo el camino recorrido
que antes no dejó ver el entusiasmo.

Costó lo conseguido cuánta pena,
cuánta constancia frente al tedio, cuánto
hacer de tripas corazón... Ni un solo
sacrificio o dolor se nos ha ahorrado.

Hay otro mundo fácil, otra fácil
manera de avanzar. Mas paso a paso
tuve que ir, tengo que ir. Venciendo
cada mañana un nuevo obstáculo,

con una nueva negación enfrente,
con un nuevo silencio, con un rastro
de indiferencia. A veces me pregunto
si valía la pena el trago

y si no hubiera sido preferible
quemar las naves. ¿Era necesario
poner a prueba cada día el alma
del que no se resigna? Y ¿hasta cuándo?

III

Siguen subiendo sombras, cuerpos, casi
fantasmas. Pero están conmigo.
Llegan conmigo, mudamente.
algo común nos trae a igual destino.

Algo común alzamos a la tarde.
Sobre nuestras cabezas cae lo mismo
el polvo silencioso del ocaso
poniéndonos como una marca, un signo.

Nos miramos sin vernos. Avanzamos
hacia la tarde. Muchos símbolos
nos igualan. Entre las manos
la moneda ganada. El limo

del tiempo oscureciendo las pupilas.
En la boca como un sabor antiguo
de pan ázimo y lágrimas tragadas.
Dentro del pecho soledad y olvido.

Una costumbre de desesperanza
también nos unifica. Ya está escrito
que el hábito del desencanto
más grave es que el desencanto mismo.

Pero no perderemos nunca, mientras
este ascender hacia la tarde vivos
continuemos, el empeño diario
de conquistar oscuros heroísmos,

de conseguir las mínimas victorias
con las que el corazón en equilibrio
mantiene aún la realidad y el sueño
y por su verdad cava con ahinco.

IV

Vuelvo a mi soledad. Bate la tarde
ya sólo un ala oscuramente herida.
Contra el acoso triste de la noche
cuatro pobres paredes me cobijan.

He combatido hasta la pena para
ganar mi breve cupo de alegría.
Sólo puedo esperar que en este techo
aún se encuentre la lámpara encendida.

Bajo mi mano que tan sólo pudo
levantar levemente la cortina
para que entrara un día más el sueño
hay una sombra amada que respira.

Y la contemplo. Y veo que es mi mano
la que crea el futuro. Atemoriza
comprenderlo. La llama solitaria,
la pobre luz del corazón, vacila.

Y no se puede vacilar. Bien sabes
que no hay vacilación posible. Estriba
todo en ver claro aunque los ojos duelan.
No tiene el laberinto otra salida.

Ver claro. El aire de la noche cunde
hacia nosotros ahora, nos hostiga
sañudamente. Estoy en sombra pero
hago por ver la luz definitiva.

V

Tornamos a encontrarnos. Vuelve todo,
sombría noria, a ser como es, como era.
Reproducido ascenso hacia la tarde
de cuerpos que su sombra desentierran.

Salimos de los túneles diarios,
gastamos lentamente la escalera
girando hacia el ocaso al mismo ritmo,
como representando igual escena.

Mi herida soledad se multiplica
entre las soledades compañeras.
Soy uno más hacia la tarde, un mismo
viajero que en su andén la vida deja,

la vida alza lentamente y sube
hacia su realidad, su amor, su pena.
Cada día el final del viaje pone
en el rostro una sombra nueva.

No preguntéis. En el control de entrada
taladré mi billete. En la cartera
firmas, fotografías aseguran
que soy distinto. La verdad no es esa.

La verdad es que llevo entre las manos
una vida común, vulgar, etcétera.

Subo despacio hacia la tarde. Arriba
vuelvo a mirar la luz de las estrellas.

Leopoldo de Luis.
Rodón, 12
MADRID

LA OBRA LITERARIA DEL MARQUES DE SANTILLANA EN LA CRITICA DE RAFAEL LAPESA

POR

MANUEL MUÑOZ CORTES

Cuando, hace años, Rafael Lapesa leyó su discurso de ingreso en la Real Academia Española, sobre "Los decires narrativos del Marqués de Santillana", el interés con que se acogió estaba además lleno de esperanza en ver pronto la obra total del que la bellísima disertación era parte y adelanto. No ha defraudado tal esperanza la obra que, por fin, aparece (1); y en ella hay que decir que no se advierte excesivamente el muchísimo trabajo, las minuciosas investigaciones, el repaso exigente, todo el esfuerzo que ha fructificado en una de las mejores introducciones (o compañías), no solamente a la obra del Marqués, sino a toda la literatura española del siglo XV. El que ese trabajo erudito y de investigación haya dado como resultado un libro de lectura agradable, con una prosa de gran belleza, y un valor impagable de enseñanza, revela la maestría de Rafael Lapesa.

Podría decirse que no hay una parte biográfica. Sin embargo, sí hay biografía, pero biografía poética, en la que cada obra se pone en relación íntima e interna con los hechos del vivir del poeta. Así la introducción parte de una noticia de archivo: la del regalo hecho en 1414 por Alfonso V a su copero, el joven Iñigo López de Mendoza de varias armas y un "arpa apte a sonar". Ahí ve Lapesa un poco la síntesis de la vida de Santillana. En esa biografía poética a que me refiero ve tres períodos: los años de Hita y Buitrago, la plenitud de sus facultades hacia 1434 y el tercer período en que concede menos importancia al lujo formal y busca en ocasiones la expresión apretada y sobria, con un refugio en la filosofía estoica y en devociones.

A continuación da Lapesa un breve y claro esquema cronológico de la poesía castellana durante la mocedad de Iñigo López. Indica cómo "al comenzar el siglo XV la poesía disponía en España de un triple instrumento lingüístico. Las tres lenguas peninsulares, cuyo cultivo literario se había consolidado, eran como registros de un mismo órgano: un solo ejecutante podía arrancar a cada una sus notas peculiares, alternándolas o fundiéndolas en acorde".

(1) RAFAEL LAPESA: *La obra literaria del Marqués de Santillana.* Madrid, Insula, 1957.

Ve de qué manera la lírica gallego-portuguesa había decaído desde 1325. Esta lírica estaba ligada muy fundamentalmente, creo yo, a unas estructuras políticas y sociales que en las cortes castellanas no se daban. En esta época empieza a tomar incremento la lírica de arte; más tarde se desarrollan los temas del amor cortés, un tipo de lírica artificiosa con motivos, formas métricas y módulos expresivos que Santillana gustó y recogió. Se refiere Lapesa a las principales diferencias: desaparición absoluta de las canciones de amigo; desarrollo de temas de amor cortés, pero tomando a las doncellas, no a las casadas, como tema amoroso (salvo en el caso de Macías), ausencia de rebeldía blasfema, y temas nuevos como el de la "claridad" de la mujer amada. Nota además el desarrollo de las formas poéticas, y dedica una atención especial a las influencias provenzal y francesa. En los temas cree Lapesa, en el caso de la literatura francesa, que hubo sobre todo el reafirmar el gusto por temas ya antiguos en la Península. Pasa después a examinar las circunstancias y ambientes de la generación posterior a Imperial, poeta tan bien estudiado, en trabajo aparte, por el mismo Lapesa.

Después de esta parte introductoria se adentra ya en la obra del Marqués. En el capítulo III estudia la lírica menor: serranillas, canciones y decires. Habla primero de los géneros. Considera especialmente las serranillas. Da unas breves indicaciones teniendo en cuenta las opiniones de Blasi (con la contestación de Menéndez Pidal) y Le Gentil. Cree que hay una fuerte huella del Arcipreste e indica también la importancia de la tradición familiar en la corriente de ennoblecimiento del género; también tiene en cuenta la moda de escribir serranillas en colaboración. Yo me pregunto si en la presencia de los elementos rústicos, sin llegar a la extrema caricatura del Arcipreste, no hay un elemento irónico.

En la cronología, Lapesa cree que la más antigua es la IV: da razones externas, la presencia de Don Íñigo en 1423 en el Real de Manzanares y de carácter interno: es la más cercana a las de Juan Ruiz, pero su clima es distinto. Las dos serranillas del Moncayo marcan otra etapa en el proceso de ennoblecimiento: aparecen alabanzas propias del amor cortés, surgen los diminutivos, crece también el artificio métrico, en algunas de cuyas formas Lapesa ve el posible influjo provenzal a través de Cataluña. Ya de las VI y IX cree que la influencia transpirenaica las convierte en verdaderas pastorelas: cambian las actitudes y también el paisaje, hay igualmente penetración de elementos corteses: esta transformación abre un camino nuevo, pero no cierra los anteriores, así la VI es la de más intenso color local. Lapesa indica además el reflejo de la intervención de los rústicos (que

aparecen con nombres propios en la serranilla) en la guerra de Granada. En todos los análisis de este capítulo aparecen estas obrillas en su valor; creo que hay que insistir en ello, ya que la opinión de Le Gentil de que son "pastiches" me parece excesiva. El crítico francés, como Blasi, parten de una separación de poesía de arte y poesía popular que me parece poco adecuada aquí. En el examen del "Villancico" prueba que la influencia de Boccaccio no existe, como creyó Fucilla.

En las canciones y decires hay algo característico, bien señalado por Lapesa. La distinción entre el laude y la poesía amatoria, que convencionalmente había sido borrada por Villasandino, se establece bien nítidamente en Santillana. De nuevo nos encontramos con una realidad, en el caso de Don Iñigo es un caballero el que escribe, con los límites impuestos por su estado. Hay una acomodación a la situación, no simulación imaginativa. Parece que hubo canciones desaparecidas; de las conservadas hay algunas que se enlazan con la lírica de las generaciones anteriores. En el magistral análisis de Lapesa vemos cómo la aparente facilidad que lucen no implica ausencia de arte; por el contrario, son el resultado de una exquisita elaboración. En esta concentrada poesía pudiéramos ver la concentrada esencia del amor cortés: el dolor y el deleite en el dolor, la muerte que no es muerte, deseada y temida, erguida y orgullosa afirmación de la voluntad de sufrimiento. Es posible que todo sea una hipérbole continuada, pero a veces pienso si no se extrema un poco la consideración formalística del amor cortés, si en el análisis de temas realizados, por ejemplo, por Green, no se elude una realidad subyacente que puede existir como indudablemente existió en el amor regocijado de las serranillas. Es decir, que en estos decires de Santillana, en sus canciones, como después veremos, en sus sonetos, existe una posibilidad de emoción, de ser palabra que resuelva poéticamente situaciones perennes, situaciones espirituales que resurgen o pueden surgir en cada enamorado (recordemos cómo una novela actual, "La vida nueva de Pedrito de Andía", de Rafael Sánchez Mazas, renueva esas vivencias que creemos pura artificiosidad en las obras de los poetas del XV). Señalemos además un tipo de canción estructurada en la negación de un dicho popular:

Ha bien errada opinión
quien dice: tan lejos de ojos
tan lejos de corazón.

En ella se desarrolla ágilmente el contraste *ojos/corazón,* aunque al final haya un triunfo de la mirada en una afirmación de la totalidad

del amor. La "exquisita elaboracion", tan bien notada por Lapesa, aparece también en esta canción en la que el conceptismo de contraste tiene una resolución final, alegremente humana. Hay, sí, retoricismo conceptuoso, pero más aún el refinamiento de ideas señalado por Le Gentil como característica castellana; y dentro del tema de la ausencia tiene bastante originalidad.

Los decires líricos parecen corresponder a la época de las canciones más logradas. Inauguran en la poesía castellana un tipo de consideración amatoria que más tarde habría de llamarse "consideración" o "lamentación". Señala Lapesa, con su exquisita sensibilidad, como muy bello, el decir: *Non es humana la lumbre:* "la sobrehumana claridad y el viso angélico" de la "doncella purificada" que lo inspira, ejercen virtud regeneradora; son "fuente de moral costumbre" situándose en la línea de la Beatriz dantesca; habría que observar el tema de la *lumbre no humana*; estamos ciertamente en esa atmósfera de los primeros tercetos del *Paradiso* en los que la luz se contempla reflejada en Beatriz; sin embargo, en Santillana hay una personificación moral. Aparece, en cambio, el juego de contrastes petrarquistas en *Quando la fortuna quiso*; en *Gentil dama tal paresce* surge el sentimiento individual proyectándose sobre la realidad. Aparece de nuevo la naturaleza, pero no es la naturaleza vivida de las serranillas, con denso olor y casi tacto áspero de las tierras fragosas; es una naturaleza por simbólica abstracta en que, sin embargo, la palabra poética aparece con viveza imaginativa, con referencias a la estructura sociológica de la ciudad, de esa ciudad que siente la ausencia también.

Analiza finalmente el *Aguinaldo* y cree que el Planto de Pantasilea no es de Santillana, sino de Rodríguez del Padrón.

En el capítulo *Los decires narrativos* caracteriza Lapesa el género del *decir*; son poemas no musicales en los que la palabra, al no ir acompañada de la melodía, necesita poner en juego su elemento sonoro conceptual e imaginativo. Va examinando los distintos decires, estudiándolos particularmente en su temática influencia y relaciones, y resume después las principales características. El estudio de la "Comedieta de Ponça" es magistral, tanto en afirmar su originalidad como en el análisis de las formas y motivos, y muestra cómo la Comedieta es obra de exaltado nacionalismo, que cifra sus esperanzas en las grandes empresas auguradas a los Trastamaras reinantes en los tres Estados de la España cristiana. Es de sumo interés el análisis lingüístico del vocabulario y las observaciones sobre las figuras retóricas.

Los *Sonetos* —tema del capítulo V— constituyen, según Lapesa, una serie de ensayos repetidos a lo largo de veinte años, los últimos

que vivió su autor. Lapesa interpreta el "agora nuevamente" en sentido lato (como sucederá después en las ediciones de libros); estudia las fechas y observa cómo es la única forma italiana que introduce el Marqués. El amor es tema principal, pero no único (de nuevo el *actualismo* estético-político). Se refiere Lapesa al modo como Santillana va a interpretar el motivo amoroso mezclado con el religioso. Los estudios de Bezzola, y sobre todo de Lewis, han mostrado las tendencias que llevan a lo que el último llama la *herejía del amor cortés*. En Santillana la hipérbole sagrada es más superficial. Muestra Lapesa, después el influjo y la convivencia con Petrarca, patentes ya en el Soneto I, muy certeramente analizado. Estudia la tópica amorosa, mostrando las concordancias y concluyendo: "Suele repetirse que en los sonetos amorosos de Don Iñigo el convencionalismo no está caldeado por la emoción. No tienen, desde luego, la apasionada intimidad que palpita en los de Garcilaso y en muchos de Petrarca y de Herrera. Son ofrendas galantes sin arrebatos afectivos ni auténticos dolores. Su autor juega con los tópicos, complacidos en revestirlo de una forma inusitada en Castilla."

En los sonetos de Santillana, en esa "fermosa cobertura", encontramos, no obstante su forma artificiosa, suscitaciones de emoción e interés humano. En el que comienza "Alégrome de ver aquella tierra", encontramos esa indecisión no diferenciadora "sean planicies o campos o sierra" que muestra la elevación a un plano de pura irrealidad del lugar del primer encuentro. Cuando dice que su guerra no *fué de passo, mas es de morada,* hace que salte el recuerdo de la oposición unamuniana entre de *paso* y de *queda*. Aparece la muerte: "la grand baylessa de nuestra baylía" en un soneto en que las amonestaciones —de temple o evocación senequista— a un buen vivir se taracean con una alusión evangélica: "non piense alguno servir dos señores".

En los sonetos políticos —dice Lapesa— Santillana se entrega con pasión a las banderías del momento. De nuevo aparece la doble personalidad que, según vimos, tenía su repercusión en el modo y en los límites de la creación amorosa cortés. Don Iñigo es un noble, es decir, un enredador; no es solamente un poeta, es decir, un pacificador. Pero todo esto quiere decir autenticidad. Lapesa analiza el soneto X: "al leerlo imaginamos al poeta animando a sus gentes, antes de la batalla de Torote (1441) aquella lid de que volvió malherido a su villa de Guadalajara". Digamos además que esas personificaciones tan frecuentes en la poesía francesa, Razón, Cierta Esperanza, Justicia, se tornan banderizas. Aquí Don Iñigo parece anticiparse al sutil secretario florentino. También nos parece anticiparlo en el verso "ca

ninguno domina sin merced". ¡Malas mercedes las enriqueñas! Sin embargo, en el soneto que Lapesa relaciona acertadamente con el "Italia m'ia": "Oy que dire de ti, triste emispherio", observamos una consideración política de las virtudes cristianas. Lapesa dice de estos sonetos: "no se limitan a vibrar recogiendo la inquietud del instante, sino que perfilan un ideal humano más duradero: el del hombre fuerte, resuelto y grave, en que las cualidades tradicionalmente estimadas en el caballero se corroboran con las enseñanzas de la antigüedad".

Lapesa, finalmente, analiza las particularidades métricas del endecasílabo del Marqués, mostrando las dificultades que hubo de encontrar en el trasplante; y hace observaciones sobre las figuras retóricas.

En el capítulo siguiente se estudia la poesía moral, política y religiosa. Son obras preferentemente de madurez, aparte de algunos como el *Decir contra los aragoneses* y la *Pregunta de nobles*. En esta última aparece el tema del *ubi sunt*, tan característico de la época. En los proverbios hay una voluntad educativa; el prólogo ofrece una apología de las letras como aleccionadoras del noble. La prosa y la actitud espiritual tratan de ser ciceronianas. Lapesa estudia las diferentes fuentes posibles. Pero el más hermoso poema filosófico del Marqués es el *Bias contra fortuna*. Lapesa ve agudamente la razón de elección de Bias como personaje; Santillana encontró en él un "héroe que respondía en cierto modo al arquetipo humano que él mismo defendía y representaba; en Bias se aliaban la sabiduría, la grandeza de ánimo, el ejercicio de las armas y el arte de gobierno". Es el poema que ofrece la exposición más rotunda y plena de la moral estoica. Por otra parte, hay uso de los tópicos comunes, y el marco exterior se ajusta al patrón medieval de las disputas o debates. Analiza después Lapesa otros poemas del tema indicado.

Las obras en prosa de Santillana, estudiadas en el capítulo VII, tienen importancia secundaria en comparación con su obra poética; sin embargo, completan la fisonomía del poeta; analiza Lapesa estas producciones, no aceptando las ideas de Aubrun sobre la *Lamentación*. Es muy interesante el estudio de la *Carta y Prohemio;* en ella ve Lapesa el aspecto teórico, con inspiración en Boccaccio, y el aspecto histórico; en éste se muestra la enorme cultura literaria del Marqués. Por último, estudia algunas características de la prosa de Santillana.

El libro termina con un denso capítulo dedicado a la ejemplaridad e influencia literarias de Santillana, y aun en apéndice se ofrecen nuevos aspectos de diversas cuestiones. Lapesa ve cómo "al cabo de unos cinco siglos, el Marqués de Santillana es para nosotros el alto poeta de quien perviven creaciones que conservan inmarchita frescura o ele-

van grandemente nuestro espíritu", pero ve también cómo la razón capital de su influencia está en la imagen que de él presentan sus contemporáneos: hombre completo y armónico que encarna un nuevo ideal humano. Podemos decir que con este libro de Rafael Lapesa, la palabra y el vivir de Don Inigo se nos aparece con claridad espléndida. Si la filología es amor a la palabra, Lapesa nos transmite ese amor sabio que ha puesto al acompañarnos por entre las palabras no fáciles del Marqués. Todo lo que en otros libros suyos nos admira: su honda sabiduría y minuciosa información, su sensibilidad estética y su instinto histórico, aparecen en este libro, producto de muchos esfuerzos, pero que está plenamente logrado. Yo creo que, como decía al principio, no sólo la poesía de Santillana, sino toda esta modalidad poética del XV, aparece ahora vivificada, hecha palabra poética viva, gracias a este guía amigo y docto que es Rafael Lapesa.

Manuel Muñoz Cortés.
Universidad de
MURCIA

PULVIS ES...

POR

HUGO LINDO

No que hiciera frío propiamente, pero sí había refrescado por la noche, después de un día caluroso. El viejo partero tomó sus precauciones para no resfriarse. Luego de haber gritado con voz aún pastosa por el sueño:

—¡Espere un momentito, ya voy!...

Vistióse de prisa, se colocó un "suéter" encima de la camisa arrugada y caminó a tranco largo hacia la puerta.

Lo esperaba un hombre que sostenía las bridas de dos mulas.

—¿Dónde es la cosa?...

—Donde don Rigo.

—¿En la hacienda?

—Sí.

Comenzaron a trotar en silencio. Ni un alma en las calles de Metapán. Cruzaron frente a la iglesia colonial, toda hecha de primores barrocos, y enfilaron luego hacia el río de San José. Eran las dos de la mañana, y aquello daba la impresión de cruzar por un cementerio. El doctor Menjívar sintió un calofrío, casi un presentimiento, y quiso matarlo *ad portas*. Por eso habló. Para escuchar su voz. Para sentirse acompañado.

—¿A qué horas empezaron los dolores?

El hombre que iba a su lado rezongó un "¡a saber!" casi imperceptible, y el silencio continuó, no roto, sino acentuado por los cascos de las bestias. Más tarde trató de establecer nuevamente un contacto:

—¿Ha refrescado mucho, no?...

Pero el otro hombre no hizo comentario alguno. Era como de palo. O como un muerto ambulante. O como un fantasma

—eso, un fantasma— que deambulara por el ancho cementerio de tierras minerales, ricas en cal viva.

Llegaron al patio de la hacienda, frente al caserón de don Rigoberto. Allí se apearon y el mozo comenzó a desensillar las mulas. Desde afuera se escuchaban los gritos de la parturienta, agudos, penetrantes.

El doctor Menjívar apenas si saludó. En la abrigada alcoba se quitó la chaqueta, se lavó someramente las manos y comenzó a palpar el hinchado vientre de Aurora.

El rostro de la mujer estaba más bello que nunca. Aquella ternura virginal de sus facciones se hallaba ennoblecida por la maternidad y dramatizada por el dolor.

—¿A qué hora comenzó?...

—Hace unas cuatro horas, doctor...

—Está bien..., necesito agua caliente...

—Ya está lista.

—... y paños limpios...

—Los que quiera...

Don Rigoberto, hombre puntual y ordenado, arrancó del calendario la hojita del día que acababa de pasar: 8 de mayo de 1915. El médico siguió esperando, sentado, con una profesional y callada pachorra. A ratos palpaba. Los gritos de Aurora, ya semidormida por las inyecciones, eran más suaves, pero más frecuentes.

—Don Rigo... Sería mejor que usted esperara en el patio...

El propietario de la hacienda salió. Aclaraba el cielo. Se puso el hombre a fumar. Nunca hubiera creído que ese momento lo agitara tan hondamente. Se quebraba los dedos. Caminaba desde la puerta principal hasta los postes en donde se hallaban las mulas amarradas, y volvía a la puerta. Una y otra vez, en tanto daba fuego a un cigarrillo con la colilla del otro.

Por fin se acercó una criada.

—Don Rigo, dice el doctor que ya estuvo...

—¡Ah!...

Era hombrecito. Pesaba siete libras y media y venía perfectamente normal. Su nombre hallábase impreso en la nueva hojita del calendario: "9 de mayo de 1915. San Gregorio".

A don Rigo le temblaban las piernas de la emoción. Tomó asiento, y olvidando acaso su condición de hombre hecho a todas las rudezas de la vida campesina y minera, rompió a llorar.

—Es de alegría... —sintióse en la necesidad de aclarar.

—Bueno..., bueno, debería tomarse una copita de coñac...

—Si usted me acompaña, doctor...

—Claro..., claro —respondió el médico sonriendo golosamente por entre los canosos bigotes.

No pudo el médico marcharse tan pronto. Su propósito era el de tomar desayuno con don Rigo, pedir luego que le ensillaran una mula y regresar cuanto antes a Metapán. Así le quedaría tiempo para reposar siquiera un poco antes de atender a su clientela habitual.

Pero temprano de la mañana llegó al salón en donde se hallaba, llevada por una mujer de la hacienda, una mala noticia que venía del dormitorio. Fué a ver.

—No tiene importancia... Es normal... Habrá que darle un poco de vino de quina para reponer las energías...

Ya hacia la tarde pudo saberse que no era tan sencilla la cosa. El rostro de la enferma había ido empalideciendo gradualmente hasta quedar de un amarillo marfilino que le daba el aspecto de un camafeo delicadamente burilado. El doctor hizo esfuerzos heroicos. Más vino. Café cargado. A las ocho y diez de la noche se detuvo el reloj, inexplicablemente, y el pequeño Gregorio dió en su moisés un grito, sin que nadie supiera por qué.

La muerta estaba tan linda, con sus dieciocho años recién florecidos, con los labios pálidos finamente dibujados en el rostro más pálido aún, que el atormentado marido la vistió

de novia y se quedó al lado del féretro, con los ojos como perdidos en el vacío.

Así la enterraron en el cementerio, blanquísimo de cales aglomeradas, en donde se alzaba el mausoleo de familia.

* * *

Don Rigoberto cultivó la memoria de su mujer durante varios años. Pero al cabo él estaba todavía joven, le pesaba la soledad y el niño le significaba una serie de problemas que él no hallaba cómo enfrentar.

No había cumplido Gregorio los cinco años cuando ya su padre contraía nuevas nupcias con una viuda de Metapán, rica como él y como él propietaria de minas de cal.

El niño aprendió a quererla y a llamarla "mamá".

La vida fluyó. Vinieron los estudios primarios, que Gregorio hizo en Metapán. Ya para los secundarios fué menester enviarlo a Santa Ana, al Liceo San Luis, bajo la tutela directa del inolvidable Padre Núñez. Y cuando el muchacho, ya bachiller, se inclinó por la vida religiosa, encontró en don Rigoberto y su mujer una fuerte oposición, que sólo le sirvió de acicate. Hubieron después, entre rabietas y apesaradas reconvenciones, de ceder ante el imperativo de la vocación. Gregorio marchó entonces al Seminario Conciliar, en San Salvador, en donde pronto dió muestras de genuinas condiciones para la vida que escogiera.

Una vez al año echaba en una pequeña maleta sus escasas pertenencias de seminarista y marchaba a la propiedad de su padre. Corría entonces por los llanos, a caballo, y dejaba que el sol lo tostara hasta despellejarlo. Doña Marina volcaba entonces sobre él toda la solicitud de su frustrada maternidad y lo acompañaba hasta Metapán todos los días, para asistir a la misa.

—A ver cuándo dices tú tu primera misa...

—El año entrante, si Dios quiere...

Llegó el instante de la ordenación. Gregorio se sintió ple-

no. Temblaron levemente sus manos al consagrar. Temblaron más al elevar la hostia. Y oró por sus padres. ¿Por sus padres?... Luego advirtió que como madre había tomado sólo a doña Marina. La otra..., bueno... El no sabía nada de la otra, de la real...

Pocos días después un telegrama de don Rigoberto lo llamó con urgencia. El hombre había vuelto a enviudar.

¡Ah, sí!... Gregorio sabía que su madre no era esta mujer a quien amaba como tal, sino la otra, la del retrato de su alcoba de ayer, aquella jovencita, casi niña, que en su recuerdo no significaba nada. Su dolor fué hondo. En sus cavilaciones no dejó de preguntarse muchas veces cómo habría sido aquella Aurora casi legendaria, cómo habría sido su propia vida si ella no hubiera muerto...

Y el tiempo siguió pasando. Los años llevaron al mausoleo familiar los restos de algunos parientes lejanos. Ya que él no había tenido más hijos, don Rigoberto extendía su protección a quienes se hallaban dentro de su círculo de afectos. Cayó también en la sombra el viejo partero de Metapán, el doctor Menjívar, útil y bondadoso hasta en los últimos días de su vejez. Y el padre Gregorio dijo la misa de sufragio y rezó, conmovido, los responsos. Don Rigoberto comentó:

—¡Es curioso!... El fué quien te franqueó las puertas de la vida temporal, y tú le ayudas a pasar las de la vida eterna...

* * *

Monseñor hizo llamar una tarde al Padre Gregorio.

Una noche antes de la entrevista, el joven sacerdote hizo un minucioso examen de conciencia. No podía evitar cierta nerviosidad, a pesar de que no hallaba en su propia conducta ningún motivo de recriminación. ¿Había sido, acaso, descuidado en su ministerio?... No, honradamente no... ¿Cuántas veces había tenido que levantarse, cansado y soñoliento, hacia la madrugada, para llevar auxilios a un enfermo?... ¿Cuántas veces había sacrificado su desayuno o su almuerzo para

atender asuntos de la parroquia y evitar al viejo cura titular esfuerzos superiores a sus energías?...

"Es inútil —se decía— que me torture especulando en el vacío"...

Mas tornaba a la cavilación.

Para promoverlo, para darle una parroquia en propiedad, para llamarlo a servir como familiar en la sede episcopal..., ¡era imposible! ¡El no tenía méritos!... Además, el corazón le decía sordamente que algo sombrío andábase agitando detrás de aquella cita imprevista.

Recurrió al devocionario. Lo abrió al garete, como preguntando vagamente por algo, y sus ojos cayeron en el introito de la misa de los catecúmenos. Lo sabía de memoria. Dejó nuevamente el libro sobre una mesa desnuda, sentóse en la antigua silla poltrona del párroco titular y empezó a decir entre dientes las palabras antifonales:

Quia tu es, Deus, fortitudo mea: quare me repuliste, et quare tristis incedo...

Dios era su fortaleza, ciertamente... ¿Más por qué ahora sentíase desechado y afligido?... ¿No estaría construyendo un absurdo universo de temores por el solo hecho de que Monseñor quisiera hablarle?...

Echábase en la poltrona hacia adelante y hacia atrás, en un dulce balanceo que lo adormecía. El rezongo latino que salía de sus labios estaba lleno de sílabas turgentes, acariciadoras —*um, úam. erunt*— que lo envolvían en un oleaje sonoro.

Y dormitó.

Su entresueño se pobló de imágenes. Cabalgaba él sobre planicies blancas, interminables. A su lado iba una sombra callada. El viaje no tenía por delante un camino, sino la mano abierta de la llanura, con todos los rumbos posibles e imposibles. Era de noche. No había luna ni estrellas; no obstante, una luz lechosa e indefinida se reflejaba en la tierra mineral, y a ratos desdibujaba la sombra del acompañante, para vol-

verla a modelar, casi hosca, sobre una mula paralela... Aquello era como un demente...

—¡Padre, padre!... ¡Se ha dormido!...

La voz del viejo cura:

—*¿Quare conturbas me...?*

* * *

Monseñor tenía razón. No porque él, el Padre Gregorio, poseyera méritos para ser promovido, sino porque... Efectivamente, desde la parroquia de Metapán podría ahora vigilar la achacosa vejez de don Rigoberto, mal atendido a veces por manos mercenarias, a veces por manos afectuosas, pero ignorantes.

Con qué regocijo volvió a moverse entre las naves silenciosas de la iglesita, ahora con los ojos más abiertos que nunca a las bellezas de detalle. Qué inverosímil talla la de los altares, qué repujados milagrosos en el sólido confesionario, qué muros anchos, de un noble adobe capaz de testimoniar varios siglos de historia...

Al menos una vez por semana le era dable dirigirse en motocicleta al caserón de su infancia, ahora denso de olores farmacéuticos.

Supo Gregorio que Monseñor había atendido a una oculta solicitud de don Rigoberto, y comprendió que la caridad de su pastor estaba, como lo presintiera, soportada por algo sombrío. Era que su padre ya se encontraba en franca decadencia. Pero no estaba grave. Lo suyo eran achaques, decaimientos, tristezas. A ratos meras enfermedades imaginarias.

—Es que este caserón le queda grande, papá...

—¿Qué puedo hacer?...

—Véngase a vivir conmigo, a la parroquia...

—¿Y cómo dejo esto?

—¿Qué le importa?... Lo que importa es su salud... Esta soledad le está haciendo daño...

Era su herencia. La hacienda. Las minas. Riquezas materiales que el orín corrompe y que a su vez corrompen el alma.

—Es menester que alguien vea nuestros intereses.

—Todo eso es vanidad, papá. Ya usted no necesita de riquezas, sino de atenciones, y por lo que hace a mí...

Don Rigoberto cedió. Al cabo, él también había sido, dentro de su vida de hombre de mundo, caritativo y desprendido. No era hora de aferrarse a los bienes terrenales. Lo que debía hacer, por lo contrario, era preparar su viaje, aliviar su carga. Por eso, para eso, había hecho esfuerzos por que su hijo volviera al lar nativo. Además, comprendía que Gregorio, como sacerdote, no deseara para sí aquella riqueza.

—¿Y si destináramos esto para una escuela parroquial?... ¿O para un hogar de niños vagos?...

* * *

El último año se deslizó sin mayores complicaciones. A veces un ataque de asma. O un resfrío. O un dolor reumático que don Rigoberto lamentaba más que otra cosa porque lo hacía sentirse inválido. Pero nada más. La vida era apacible. Sobre todo sin esa tremenda soledad que lo estaba aplastando. Ahora sentíase como más liviano y en él renacían los ánimos perdidos.

Aproximándose la Semana Santa de 1957, el Padre Gregorio tomó las providencias del caso para inaugurar el hogar de niños vagos. Llegó el momento de hacerlo. Hacia el solar antiguo se dirigió con su padre. Don Rigoberto quiso ir a lomo de bestia. Estaba mejor que nunca de salud y deseaba rememorar sus días juveniles. Se hizo la inauguración con toda la pompa que los recursos permitieron. Gregorio bendijo la obra y bendijo también a su padre, que la hacía posible. Y cuando ya declinaba el sol, ambos emprendieron el regreso.

Llegó temprano el Padre Gregorio a la iglesia de Metapán. Su viejo, lógicamente, había de tardar aún. Entretúvose

el párroco leyendo textos piadosos. Pero el reloj caminaba, caminaba, y don Rigoberto no daba trazas de llegar.

Lo llevaron en camilla. Un mal paso de la mula. Una fractura. Varios días, en los cuales Gregorio hubo de repartir sus afanes entre los oficios de la temporada y la atención de don Rigoberto. La muerte puso punto final a la congoja el día cinco de marzo.

Empinándose heroicamente sobre su dolor, alcanzó Gregorio un tipo extraño de desdoblamiento: no faltó a ninguno de sus deberes como cura de la parroquia. Ni escatimó lágrimas junto al féretro de su padre.

Había que enterrar el cadáver. Con alarma, al atender el papeleo burocrático, notó el sacerdote que en el mausoleo familiar ya no había sitio disponible.

¿Qué hacer? ¿Cómo despojar de su nicho a los parientes pobres, al doctor Menjívar, a gentes que habían sido recogidas allí por ley de caridad?...

Se perfiló la idea lentamente.

* * *

Al sordo ruido de la piqueta cayó por fin la losa grande que recubría las sepulturas. Cada nicho ostentaba, a su vez, una pequeña plancha de mármol con su inscripción.

Y entonces Gregorio vaciló.

¿Su madre?... ¿Cuál de las dos?... "Aurora de Retes, nació el 12 de enero de 1897 - el 9 de mayo de 1915"... "Marina de Retes, n. el 12 de noviembre de 1900 - el 10 de agosto de 1942"...

La primera era su madre, su madre auténtica, y había muerto para darle la vida..., ¿cómo podía hacerlo?... Pero la otra también, en distinto sentido, era su madre. Y más aún. A su lado había discurrido la propia infancia. Con sus ternuras y su comprensión se había alimentado la juventud. Con su recuerdo estaban llenos los recintos del alma... ¡Imposible!...

—¿Cuál abrimos, Padre?...

Casi instintivamente respondió:

—La más vieja...

Pensó: a los cuarenta y dos años ya sólo será un puñadito de tierra... En una bolsa pequeña, a los pies del nuevo ataúd...

Apareció el cajón. Inexplicablemente, Gregorio sintió unos vivos impulsos. No sabía si era un movimiento emotivo, debido a la nerviosidad y al dolor del instante, o si era una simple actitud de curioso. Sí, sabía que era irrefrenable la inquietud. El mismo hizo girar con prisa los tornillos que afirmaban la tapa, y la levantó con decisión.

Adentro estaba, incorrupta, una dulce muchacha de dieciocho años, vestida de novia. Las facciones finas. El rictus un poco seco, pero transida de una rara beatitud. Era como si sonriera al hijo desde la hondura de los tiempos.

Tampoco pudo el Padre Gregorio refrenar un nuevo impulso: alargó las manos para tocar aquel rostro que habría podido amar tanto y de cuyos labios hubiera podido recibir todo el milagro de la infancia. Pero al tocarla, como si un viento atroz soplara sobre un hacinamiento de pavesas, voló un polvillo gris. El mismo que tiñó los dedos del sacerdote.

Este trazó sobre su frente una línea vertical con la ceniza, diciendo:

—*Pulvis es*...

En su tribulación alcanzó a recordar que era miércoles de ceniza y completó la cruz:

—... *et in pulverum reverteris*...

Y sollozó, mordido por jauría de dolores.

HUGO LINDO.

ANGELES MUSICOS EN MEXICO (*)

POR

SALVADOR MORENO

I

En la decoración de las grandes civilizaciones históricas, la música, lo mismo que la religión, ha acompañado siempre los momentos culminantes de la vida y de la muerte. En las mismas cuevas prehistóricas, el hombre, casi naturaleza todavía, sintió la necesidad del testimonio gráfico de sus danzas rituales, de la cacería y del amor.

Sacerdotisas, doncellas, efebos, ángeles, cantan, danzan, tañen instrumentos, y gracias a ellas —a la pintura y la escultura— la historia de la música ha podido, en parte, reconstruirse. Por la abertura de una boca, por la colocación de unos pies, podemos adivinar un sonido y su intensidad, el giro de una danza; por la imagen de un instrumento, su posible constitución física. Y aunque la música misma, incorpórea como lo es, logre escapar, algo nos queda de ella en esas representaciones que han venido a ser como el último de sus refugios.

En lo relativo a México podemos seguir la historia particular de nuestra música en los testimonios que nos ofrecen crónicas, manus-

---

(*) *"Las notas que siguen a continuación no pretenden ser más de lo que su propio nombre indica: unas notas, unas anotaciones, en la que el autor ha querido reseñar algunos puntos de un tema que le ha interesado vivamente y que requeriría más amplio desarrollo. Una razón podría justificar el hecho de darlas así, escuetamente, en esta forma incompleta y abreviada: la de considerar que dicho tema, por hallarse inédito, puede incitar la curiosidad de los amantes de la historia de la música en México.*

Queda sobreentendido, pues, que el autor no ha profundizado estas notas en un sentido erudito. Ni el enfoque de su trabajo lo exigía, ni se propuso en ningún momento asumir una tarea que, en realidad, corresponde al musicólogo. Esto no quiere decir que el autor haya procedido por mera improvisación. Nada hay de gratuito, de inventado, en sus observaciones. La lectura de fuentes históricas y literarias le ha servido de orientación en cuantas alusiones hace aquí a hechos concretos. Si dichas fuentes no se mencionan en su lugar oportuno es por la razón ya apuntada respecto a la índole de este trabajo; de haberlo hecho quedaría impropiamente recargado lo que se concibió con propósito de brevedad y de síntesis." (Prologuillo y primera parte del libro de igual título, recién publicado por las Ediciones de la "Revista Bellas Artes", de México; Salvador Moreno es una de las más firmes figuras de la música joven de Hispanoamérica, y trabaja en España desde hace ya algún tiempo. Son internacionalmente conocidas y estimadas sus "Canciones" sobre textos de poetas españoles clásicos y modernos y sus "Canciones en lengua nahuatl."

critos musicales y algún instrumento de los pocos que han llegado hasta nosotros. Pero cabe ampliar nuestros conocimientos investigando en las artes plásticas de la Colonia, a partir del siglo XVI; al hacerlo así, encontramos que las representaciones gráficas que ellas nos ofrecen se concretan, casi exclusivamente, al llamado arte religioso, privativo de nuestra historia durante más de tres siglos.

II

El origen de los ángeles se encuentra en Persia, de donde pasó a Israel. En la liturgia cristiana, los ángeles están destinados a cantar constantemente himnos divinos. Los Padres de la Iglesia pensaban que, uniendo nuestros cantos a los de los ángeles, lograríamos la más directa comunicación con Dios; por ello fomentaron su empleo en el culto y su conocimiento y práctica en la vida. Los misioneros españoles no olvidaron las palabras de San Ambrosio que aconsejan: "Fascinad al pueblo con el encanto melódico de los himnos", y comenzaron siempre con la música sus trabajos evangelizadores.

Apenas fundados los primeros monasterios de las órdenes vemos a los ángeles músicos en México, hechos piedra y color, acompañar con sus cantos y sus instrumentos a la recién establecida religión. Al principio, tímidamente en los frescos de los claustros, en los retablos renacentistas, en las portadas platerescas, como temiendo no ser escuchados todavía; en el esplendoroso apogeo del barroco, sobrevolando sobre locas cornisas o acurrucados entre el verdor dorado de pámpanos y racimos, para celebrar con su música el triunfo de la Iglesia y la gloria de la Virgen y de los Santos. Más tarde, en la fría y vengadora mesura del neoclásico, los vemos saltar hacia las cúpulas —no hay otro lugar para ellos—, más pálidos, más etéreos, casi silenciosos, como presintiendo las luchas de la Iglesia demasiado atareada para prestar oído a sus veladas armonías; hasta desaparecer, por último, en las vidrieras de los coros, donde dejan abandonados sus mudos instrumentos.

III

Es natural que ciertos lugares de las iglesias, como los coros, donde se transforman en música la oración y el rezo, se adornen con la representación del canto y de los instrumentos musicales; que las paredes se cubran con pinturas, y con esculturas las cumbres de los órganos. En la decoración musical mexicana estas escenas no se limitan únicamente a los coros, sino que, con el pretexto de glorificar la vida de los santos, pasan con frecuencia a claustros, altares y sacristías.

El entusiasmo por la música en las artes plásticas mexicanas se ma-

nifiesta en forma un tanto anárquica. En muchos casos resulta absurda la agrupación instrumental, y en otros, la fantasía y la imaginación crean instrumentos imposibles. En la pintura y escultura europeas, tan ricas en representaciones musicales, la música aparece casi siempre como dictada por las necesidades del tema o como elemento de composición pictórica. En el arte español hay casi siempre una gran discreción en el empleo de los ángeles músicos. En el arte colonial mexicano, ¿no corresponderá la superfluidad del tema a alguna razón histórica?

IV

El primer sonido musical europeo que se oyó en tierras mexicanas fué de carácter bélico. Sabemos por los cronistas y los códices que los primeros instrumentos fueron *trompetas, pífanos* y *tambores.*

Los religiosos enseñaron la religión a los indios por medio del canto, y casi al mismo tiempo, para cumplir con las necesidades musicales del culto, les enseñaron a construir y a tocar diversos instrumentos.

Fué tan entusiasta y extremada la acogida que los indígenas dieron al arte en general, y en particular a la música, que llegó incluso a poner en peligro la moral y la disciplina. De aquí que los gobernantes se vieran precisados, primero, a limitar el número de cantores y de músicos en el interior de las iglesias, y después, a prohibir que se tocara en ellas ningún otro instrumento que no fuera el órgano. (Tanta importancia se dió a este asunto que no sólo el primer *Concilio Mexicano,* en 1555, tuvo que dictar medidas y disposiciones, sino que el propio rey, pocos años después, envió una cédula en ese mismo sentido.)

Ante la imposibilidad de ser admitidos los instrumentos musicales en la liturgia del culto, es natural que se pidiera a los pintores y decoradores se extremaran en la representación musical, para compensar así la falta de aquéllos y lograr por la vista lo que no se podía obtener por el oído. De este modo quedó establecido el principio iconográfico de la música en México.

V

La población de la Colonia en los primeros tiempos se hallaba compuesta por elementos marcadamente civiles y militares, de una parte, y religiosos, de otra. De aquí que se produjeran dos tendencias musicales. Como era natural, la religiosa se impuso al principio, ya que los indígenas, fervorosos por naturaleza y atemorizados por las circunstancias, buscaban la protección de la Iglesia. Más tarde, en cuanto se inició el mestizaje y, por lo tanto, el nacionalismo mexicano, la tendencia profana triunfó definitivamente. Sería inútil tratar de explicar este hecho

atribuyéndolo a las prohibiciones de que hemos hablado y que pudieran haber alejado a la población del gusto por la música culta, íntimamente ligada en sus orígenes a la religiosa. Se trata, seguramente, de un asunto de temperamento y no de educación y cultivo. A la pintura colonial no se le pusieron trabas y, sin embargo, la de caballete fué pobre y no creó obras de verdadera importancia.

En realidad, a las artes plásticas y a la música no se les exigía gran cosa durante la Colonia. Casi podría decirse que no se les pedía ninguna profundidad; tan sólo el decoro suficiente para satisfacer las necesidades de un medio social enriquecido y ostentoso. Así, la importancia de un órgano podía residir más en su condición de mueble que de instrumento; el atractivo de una tela, más en el marco que en la pintura misma (por el cuadro de Villalpando *La Iglesia Militante,* se le pagaron al pintor 400 pesos; al carpintero, 700 por el marco y 720 por el dorado).

A pesar del tono de improvisación —o quizá por ello— que el arte tuvo desde los primeros días de la Colonia, los artistas indígenas se distinguieron y fueron admirados por los propios misioneros y cronistas, gracias a quienes, incluso, sabemos sus nombres. Sin la gran capacidad artística de los indios, que dan al arte colonial mexicano su carácter y su encanto, las formas del arte español, repetidas con imperfección, no habrían pasado de la simple utilidad funcional.

VI

EN CUANTO A LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA y a la construcción de instrumentos poseemos datos de las fechas y lugares en que se establecieron maestros y violeros, y por registros e inventarios, del gran número de instrumentos que se conocían. Es bien sabido que Fray Juan de Haro (o Caro) y Fray Pedro de Gante enseñaban a los indígenas, además de la música para voces y la instrumental, a construir ellos mismos sus instrumentos.

Desde el siglo XVII se escriben y publican métodos de música, lo mismo para canto llano que para instrumentos, así como piezas para una o dos voces con acompañamiento de laúd principalmente. La organización de colegios de música es frecuente. El Colegio de Infantes se encargaba de formar a los niños de coro. El Colegio de San Miguel de Belén, de la ciudad de México, de formar religiosas músicas.

Durante el siglo XVI las prohibiciones de no tocar en las iglesias ningún otro instrumento que no fuera el órgano, aunque no tan estrictas en épocas posteriores, alejaron de la práctica el empleo de la música instrumental, que no volvería a cobrar cierto brillo hasta el siglo XVIII. Se cultivaba, eso sí, con mucho decoro la música *a capella* y se ponía gran atención en todo lo referente a la música vocal.

La música profana admitía toda clase de instrumentos, ya que, tanto la población española como la mestiza y la mulata, eran muy afectas a danzar, y requerían para ello, de modo indispensable, la colaboración instrumental.

VII

El cultivo de la música comprendía muchos de los géneros de cada época, preponderantemente, como ya hemos dicho, del religioso. En el archivo musical de la catedral de la ciudad de México y en algunos otros archivos musicales de importancia, como el del convento de carmelitas de San Angel, el de la catedral de Puebla, el del colegio de Las Rosas, en Morelia, que hasta hace muy poco han comenzado a estudiarse, puede verse gran número de obras de autores europeos y, principalmente, de compositores coloniales; esto es, de españoles, indígenas, criollos y mestizos.

Es de lamentar que lo ortodoxo de la música religiosa no aceptara ningún elemento indígena en las composiciones musicales de los primeros tiempos de la dominación española —que, según Torquemada, iban desde villancicos hasta misas—. Es de lamentar, porque seguramente esas obras cobrarían evidente interés al revelarnos el carácter de la música mexicana anterior a la Conquista.

En un ambiente tan mezclado como el de Nueva España, en una atmósfera tan contrastada económicamente, donde predominaban intereses materiales poco estables, la música culta no podía arraigar fácilmente. A los músicos no les era posible dedicarle el tiempo y la atención que ella requería, reclamados como estaban para tocar y cantar lo mismo en las comedias y autos sacramentales que en las llamadas músicas nocturnas. Muy brillante y variada ha sido, en cambio, la música de carácter popular y profana de baile —pese a las prohibiciones y constantes castigos—, tanto la cortesana como la de las "escuelas de tertulia y danza", pronto influídas por la de los saraos de negros y mulatos, de evidente atractivo.

VIII

Como ya hemos dicho, gracias a la facilidad manual de los indígenas no faltaron nunca instrumentos musicales en Nueva España. "En todos los pueblos, por pequeños que fueran —dice Torquemada—, hubo siempre cantores con sus ministriles e instrumentos de música." Y Motolinía, el cronista que más ha tratado el tema musical, que les resultaba difícil lograr *chirimías entonadas,* pero que tenían, en cambio, *flautas concertadas,* que, tocadas en gran número, venían a hacer las veces de

un *órgano*. (En las almenas del monasterio de Topoztlán aún quedan restos —bastantes sugestivos, aunque no concluyentes— de grandes *flautas*, al parecer modeladas con arcilla y que sonaban al soplar el viento.)

Por Bernal Díaz tenemos noticia de los primeros instrumentos (además de la *trompeta* y del *atambor*): una *vihuela* y un *arpa*. En el proceso sobre el atentado en Puebla al poeta Gutierre de Cetina, que le costó la vida, se habla de una "vihuela que tañía un negro". Las crónicas registran el nombre de un indígena que aprendió a tocar el *rabel* con sorprendente facilidad.

No cabe duda de que entre los instrumentos que se reseñan en las primeras crónicas habría algunos autóctonos, pero no podemos reconocerlos por estar descritos con terminología europea; como sucede en algunos libros que tratan de ilustrar, con grabados a la europea, los usos y costumbres de los indígenas.

En el siglo XVI la legislación de oficios estableció las condiciones para ejercer el de *violero*, y se precisaron con sus nombres los instrumentos que se estaba obligado a saber construir. Aparte de los violeros anónimos, pueden citarse algunos de nombre conocido, como Manuel Balmaña, de Puebla, fabricante de *bajones, cornetas* y *chirimías*. Más tarde, ya a finales del siglo XVIII, Manuel Gambino, que construía *timbales*. Por esta misma época algunos extranjeros construían *clavicordios* y *pianofortes* y simples comerciantes importaban *clarinetes, oboes, flautas*, etc., para orquestas de concierto, de baile y para bandas militares.

IX

SERÍA PROLIJO hacer aquí una lista de nombres de músicos distinguidos. Digamos tan sólo que la relación podría encabezarla el indio Juan Bernardo de Huejotzingo y el indio Juan Matías (quien sabía tocar muchos instrumentos), y que, pasando por el canónigo Juan Juárez, primer maestro de capilla de la catedral de México; por Antonio Ramos, primer organista, y por algunos compositores, como Hernando Franco, Antonio Salazar, Manuel Sumaya y Antonio de Juanas, llegaría hasta Mariano Elizaga, ya en el México independiente. Este último publicó un pequeño libro titulado *Elementos de la música*, en el cual, después de quejarse del ambiente musical mediocre y difícil de principios del siglo XIX, aconseja a la "juventud americana" el estudio serio de la música.

Algunas formas musicales religiosas que se cultivaron durante la Colonia fueron: misas, himnos, *te deums*, magnificats, salves, salmos, responsos, motetes, oratorios, *requiems*, invitatorios, maitines, antífonas,

misereres, *de profundis,* lamentaciones, villancicos. También dos formas populares: alabado y alabanzas.

Algunas obras de música profana: sonatas, sinfonías, óperas, minuetos, seguidillas, zambras, pavanas, sarabandas, contrapás, danzas, contradanzas, folias, boleros, valses, parabes, valonas, polacas, pastorelas, tonadillas, arrullos, corridos, canciones, sones...

X

Resulta verdaderamente inexplicable que de la gran cantidad de instrumentos utilizados durante más de tres siglos en México, de los cuales tenemos abundante noticia, no haya sobrevivido o no se conozca ninguno, a excepción de una *espineta* construída en Querétaro en el siglo XVIII (propiedad del señor don Carlos Prieto), un pequeño *piano de mesa* de calidad popular (perteneciente al pianista Pablo Castellanos) y algunos *órganos* más o menos abandonados en los coros de nuestras iglesias o como el que ha sido salvado de su destrucción y se conserva hoy en el Museo Nacional de Historia.

A continuación se relacionan algunos instrumentos mencionados por cronistas o que pueden verse en la iconografía musical mexicana. Debe advertirse que, en ocasiones, los mismos instrumentos son designados con nombres diferentes y que los pintores no siempre fueron muy escrupulosos para dibujarlos.

De cuerda (con arco, pulsadas y de teclado):

Rabel, vihuela de arca, vihuela, guitarra (guitarrón), paramita, viola de gamba, viola da braccio, violín (discante), bajo de viola (violoncello), contrabajo (tololoche), laúd (bandolón), monocordio, salterio (cítara), tímpano (dulcemás), trompeta marina, arpa (sin pedal), clavicémbalo, clavicordio, gran órgano, órgano portátil (realejos), claviórgano, pianoforte.

De viento (metal y madera):

Pífano, añafil, cuerno, bocina, corneta (recta y curva), trompeta (real y bastarda), clarín, sacabuche (trombón), trompeta, corno, flauta (recta y travesera), chirimía (caramillo), dulzaina, orlo (cromorno), zampoña, oboe, bajón (bajoncillo, bajete), serpentón, fagot, bombarda, gaita (cornamusa).

De percusión:

Tambor (atambor, atabal), timbal, tamboril, pandero, teponaztli, huehuetl, campana.

XI

La mayoría de los instrumentos musicales nacieron de la necesidad de apoyar la voz humana durante el canto (a la que después imita-

rían). Sus nombres iban acompañados de los cuatro timbres de la voz: soprano, tenor, alto y bajo. Su forma —hasta adaptarse a una forma común a cada agrupación o familia— era muy variada, lo que, unido a la fantasía de los constructores en cada país, dificulta más su denominación.

La *viela,* instrumento característico de la Edad Media europea, no fué conocido o no fué usado en México (donde en otros aspectos de la vida y del arte había, en el siglo XVI, supervivencias medievales). La viela cae en desuso en el siglo XV, pero su nombre y el instrumento mismo se funden en el de la *viola.*

La viola y los instrumentos derivados de ella formaban ya, a finales del siglo XVI, toda una familia. En la iconografía mexicana no es fácil distinguir entre los diversos tipos de viola: *d'amore, bastarda, pomposa, de bordone.* Pero sí podemos saber, por la forma de tocarlas y por los tamaños, cuándo se trata de viola de gamba, da braccio y bajo de viola. Por el remate del mango: clavijero en forma de voluta o caracol, vemos que son estos instrumentos ya evolucionados, puesto que esas formas han sustituído, sintetizándola, a la cabeza esculpida. Los oídos de la tapa armónica, unas veces pintados, otras perforados, emplazados en diversos lugares y, en ocasiones, invertidos, corresponden a la última de sus formas: la de eje. El arco sigue más parejamente, en nuestra iconografía, su evolución histórica. Dos ejemplares curiosos de *bajo de viola* pueden verse en las pinturas del coro de la iglesia de la Merced de Puebla y en las de la sacristía de la catedral de México.

Se ha dicho, con razón, que los instrumentos primitivos parecen frutos —peras, manzanas— partidos por la mitad. Sabemos, sin embargo, que la forma de los instrumentos es debida a la búsqueda de una caja de resonancia para reforzar el sonido, y que todo posible capricho ha tenido que sujetarse, tarde o temprano, a leyes acústicas y necesidades técnicas y expresivas.

El laúd fué el instrumento del arte de la polifonía. Unas veces formaba parte de ella junto con las voces de los cantores y otras tocando a solo. Los vemos con frecuencia en nuestras artes plásticas y no son nunca ejemplares complejos, ya que no pasan de seis cuerdas dobles. La tiorba y el chitarrone, tan en boga en Europa durante el Renacimiento, no son, que sepamos, conocidos en México.

La *vihuela de cuerdas punteadas* era una especie de guitarra con ligeras modificaciones en cuanto a su forma y algunas cuerdas de más (la *vihuela de arco,* mencionada por los primeros cronistas, no es diferenciada por los pintores de la *viola da gamba,* de donde se deriva). El apogeo de la vihuela coincidió con ciertos cambios en la escritura polifónica, lo que le permitió ocupar el lugar del laúd por algún tiempo.

La guitarra.—Al cambiar la tendencia musical hacia una melodía acompañada, *la guitarra de cinco cuerdas* tomó, entre los instrumentos de cuerdas punteadas, lugar preponderante. En México, como en España, se convirtió en instrumento popular, construyéndose en muchos tamaños con el fin de poder acompañar toda clase de cantos. La *guitarra de siete cuerdas dobles,* aunque también se conocía y usaba en otros países, era llamada entre nosotros *guitarra mexicana.* Un ejemplar perfecto de este instrumento puede verse en la magnífica miniatura de José Guerrero, que se conserva en el Museo Nacional de Historia.

El arpa.—Quizá sea éste uno de los instrumentos que, pese a la gran evolución técnica de su mecanismo, más fieles han permanecido a sí mismos. En su mayoría, los instrumentos de cuerda europeos, de origen asiático, perdieron su forma originaria adquiriendo la del laúd, esto es, sujetaron las cuerdas a un mástil. El arpa, en cambio, sólo varió de tamaños, conservando siempre su forma primitiva: arqueada y angular (estilísticamente *románica, gótica, rococó, romántica*). Su importancia en México fué decisiva, como la de la guitarra, principalmente para algunos aspectos de la música popular. No es de extrañar, pues, su presencia constante —en muchos de sus tamaños y estilos— en las artes plásticas mexicanas.

El salterio.—A pesar de ser también un instrumento de gran aceptación en la música popular mexicana, son rarísimos los ejemplos que podemos encontrar en él en nuestra iconografía. El mejor es, sin duda, el que se encuentra en una pintura de la capilla de Guadalupe de la iglesia franciscana de San Martín Texmelucan. Se ve sobre una mesa o consola y un ángel lo tañe delicadamente.

No hemos podido descubrir, en México, ningún ejemplar de *tímpano,* que se tocaba percutiendo las cuerdas por medio de mazos o baquetas y no punteando sobre ellas como en el salterio y la cítara (un instrumento parecido al tímpano, llamado *dulcemás* —mencionado en alguna crónica—, no puede ser confundido con la *dulzaina,* que es un instrumento de viento).

El monocordio.—A pesar de su pobreza musical, tuvo cierta aceptación y parece ser que dió origen a la famosa *pochette* que usaban los maestros de baile para marcar el compás. Un monocordio es, probablemente, uno de los instrumentos que descansan —casi como símbolo de la música— sobre el pequeño órgano barroco de la iglesia de la Congregación de Querétaro.

La trompeta marina.—A pesar de su nombre se trata de un instrumento de cuerda. De una sola cuerda tendida sobre una alargada caja armónica de forma triangular, que era frotada por medio de un

arco. La podemos ver en manos de uno de los ángeles músicos que adornan los órganos de la catedral de México. La forma equivocada en que este ángel toca la trompeta marina nos hace sospechar que el escultor no la conocía directamente. La cuerda era pisada ligeramente para producir sonidos armónicos (que deben haber recordado el sonido de la trompeta) y el arco accionaba por encima de los dedos cerca del extremo superior, justamente al contrario de como allí lo vemos.

No menos singular que la trompeta marina era otro instrumento (del que no conocemos el nombre) formado por una larga caja provista de un manubrio que al girar producía, al parecer, una especie de ruidos, más que de música, imitación de algunos fenómenos sonoros de la naturaleza. Este instrumento es manejado por otro ángel del mismo órgano de la catedral de México.

Espineta, clavicémbalo, clavicornio.—De estos instrumentos, antecesores directos del pianoforte, no conocemos ninguna representación iconográfica (a excepción del que se encuentra bordado en el terno del Museo de Arte Religioso de la ciudad de México y que bien pudiera ser uno de ellos). Existe, sin embargo, un raro ejemplar de *espineta* del siglo XVIII construída en Querétaro y, en archivos musicales, algunas obras para dichos instrumentos. Unos constructores de clavicornios de México anunciaban a finales del siglo XVIII un instrumento al que llamaban *clavi-órgano.*

El órgano.—Los primeros órganos, en su aspecto exterior, sólo estaban constituídos por los tubos, el teclado y los fuelles (como puede verse constantemente en la pintura colonial mexicana). Al aumentar el número de tubos se colocaron dentro de un pequeño mueble con puertas que se abrían en el momento de tocar (como en el que se conserva en el Museo Nacional de Historia). A medida que aumentaba el tamaño y la importancia de los órganos, su aspecto exterior se enriquecía, predominando en su decoración los ángeles músicos (como en los grandes órganos de las catedrales de México y Puebla). Por su tamaño, o por el mecanismo de sus tubos, la colocación de sus registros y otras particularidades se les llamaba: *órgano portátil, pequeño órgano fijo, órgano regal (realejo, de regalía), órgano positivo, órgano de lengüetería, gran órgano.*

Añafil, pífano, clarín, trompeta, chirimía, bombarda.—Con estos nombres, indistintamente, son designados los instrumentos de que se servían, junto con el tambor, los músicos encargados de marcar el paso en una procesión, de preceder el del Pendón y de anunciar el del pregonero. En nuestra iconografía es difícil distinguirlos entre la gran variedad de instrumentos de viento. Ciertas características comunes a muchos de ellos no son determinantes, como

la *campana o pavellón,* que sólo sirve para dirigir la corriente sonora, o el material con que están construídos y que puede ser el mismo en instrumentos de timbre diverso, que no se altera por ello. Más que la forma del instrumento puede orientar la manera de ser tocado y, principalmente, la embocadura (abierta, obturada, provista de caña, con tudel, aunque en algunos los labios mismos son los que la forman).

Debido a su aspecto tan particular no dejan lugar a dudas: el *serpentón,* el *sacabuche,* el *bajón,* la *flauta travesera* y algunos otros. No se puede decir lo mismo de los pertenecientes al grupo del *oboe,* sobre todo tomando en cuenta la imperfección con que suelen dibujarse chirimías, dulzainas, bombardas, zampoñas, orlos, etc.

Muchos de los instrumentos de viento son herencia de la antigüedad clásica, principalmente los de uso militar. Otros, de origen oriental, como el *nafir árabe,* que en España se convirtió en el añafil; las flautas traveseras, de procedencia asiática, y otros, en fin, que surgieron de las necesidades de apoyar al canto llano, como el bajón (luego, fagot).

Un buen ejemplo de *sacabuche* (después, trombón) puede verse en el cuadro de José Juárez, en la Biblioteca de la Academia de San Carlos, de México. De *bajón,* en el lienzo del coro de la iglesia de la Merced de Puebla. De *trompeta* (simple, sin pistones), en la pira funeraria del Museo de Toluce. *Flautas traveseras,* en las pinturas de la sacristía de la catedral de México.

Instrumentos de percusión.—Son muy pocos los que aparecen en la pintura y escultura mexicanas, las cuales se limitan a representar, dentro de esta clase de instrumentos, tambores y tamboriles (casi siempre acompañando instrumentos de viento) y, algunas veces, instrumentos indígenas. En el lienzo "Bautismo de Cuauhtémoc", del Museo Nacional de Historia, se pueden ver juntos un *tambor* y un *teponaztli.*

Campanas.—Gran importancia se dió siempre a las campanas, de las que existen en los campanarios mexicanos magníficos ejemplares. Se llegó incluso a organizar musicalmente su tañido, como en las del monasterio de Guilapan, que tanta admiración causaron al cronista Fray Francisco de Burgoa.

Atriles y facistoles.—Dentro del mobiliario eclesiástico, el atril y, principalmente, el facistol, tuvieron gran importancia. Ellos facilitaban enormemente los trabajos musicales del coro. Eran casi siempre giratorios y debían soportar el peso de los grandes libros, cuya notación tenía que ser vista a cierta distancia por los cantores y los músicos. En nuestra iconografía los hay de varios tamaños; desde el atril de las pinturas de la capilla de Tizatlán, hasta el facistol del lienzo del

coro de la iglesia de la Merced de Puebla. Se conservan en nuestras iglesias riquísimos ejemplares, como el del coro de la iglesia de San Francisco de Querétaro y tantos otros. El más importante es, sin duda, el de la catedral de México, hecho en Filipinas (1760) de tíndalo y ébano adornado con estatuillas de marfil.

Las siguientes notas han sido ordenadas alfabéticamente dentro de cada siglo —XVI, XVII, XVIII, XIX—, tomando como punto de partida las poblaciones en que se encuentran las obras que se reseñan.

En algunos casos la localización de escenas musicales ha sido anotada con carácter provisional. Habría asimismo que concretar elementos musicales en los mosaicos de plumas, bordados, libros de coro (miniaturas, letras capitulares), grabados y otros impresos, como las tesis universitarias, en cuyas orlas decorativas se encuentran con frecuencia ángeles músicos.

La índole de este trabajo no permite tratar aquí el importante material prehispánico —esculturas, frescos, cerámica, códices—. Algunos instrumentos europeos, como trompetas, pífanos y tambores pueden verse en los códices Boturini, Campos y Florentino, principalmente.

Lugar aparte merecería el ángel del códice Ramírez, llamado por los historiadores *Angel de la Conquista.* A este ángel considero que podría darse el título de *Adelantado de la Música.* Se trata de un ángel bélico que sopla vigorosamente en una trompeta recta...

Salvador Moreno.
Apartado de Correos 5475.
BARCELONA



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

EL CONCEPTO DEMOCRATICO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Al estudiar la civilización española —la iberoamericana se caracteriza por la misma estructura— nos llama la atención un rasgo característico, por paradójico que nos parezca a primera vista. ¿Quién sospecharía en un pueblo que en la primera mitad de nuestra centuria ha aguantando dos regímenes autoritarios y cuya estructura económico-social lleva, en gran parte, las características latifundistas en una nación estructurada en castas nobiliarias, una postura hondamente democrática en los poetas más representativos?

España pasa por el país absolutista por antonomasia; hay quien identifica a España con el absolutismo a secas. Hasta cierto punto, y en el sentido moderno político, esta opinión es admisible para la época de los Austrias y de los Borbones. Y, sin embargo, las instituciones democráticas tienen una historia muy venerable, teniendo presente que los numerosos Concilios de la era visigoda, es decir, desde el año 409 hasta 711 pueden considerarse como precursores de los parlamentos modernos, puesto que los Concilios no sólo se ocuparon en asuntos eclesiásticos, sino también en los de índole política. En efecto, la dependencia del rey de la Asamblea Conciliar se pone de manifiesto en el Fuero Juzgo promulgado por Eurico (466-84), una de las numerosas codificaciones de los visigodos, donde reza una frase: "Rey serás si fecieres derecho, et si non fecieres derecho, no serás rey."

No puede expresarse más explícitamente la dependencia de los reyes, que pueden ser depuestos por los Concilios. El rey, al ser elegido, tiene que jurar en el Fuero, es decir, en la Constitución, según la terminología moderna. El término "fuero", dicho sea de paso, ha sido remodernizado en la Constitución más reciente de España, que se vuelve a llamar Fuero de los Españoles (1945). En el fondo se ha anticipado en el Fuero Juzgo el principio de la monarquía constitucional. No carecerá de interés señalar el hecho de que el Fuero Juzgo es el más antiguo documento del derecho germánico. Como se sabe, se ha llevado a la práctica este principio más de mil años más tarde de la Constitución inglesa de 1689, producto de la así llamada *Unbloody Revolution* del año anterior.

Los Concilios eran, en realidad, los precursores de las Cortes, de las asambleas de los tres estados sociales. En este orden de ideas resulta

muy curioso lo temprano que aparece al lado del clero y la nobleza la burguesía de las ciudades y villas. A los ciudadanos de la pequeña villa de León, en el Noroeste de España, les pertenece la gloria de haber enviado la primera delegación a las Cortes del año 1138.

Los ingleses están muy orgullosos, y con razón, de su Magna Carta, que, sin embargo, sólo se firmó setenta y siete años más tarde, y debe considerarse como una revuelta del alto clero y de la nobleza, sin intervención de la burguesía ciudadana. Claro está, y nadie lo niega, que para la evolución de la democracia moderna el ejemplo del Parlamento británico ha desempeñado un papel más trascendental que el modelo visigodo de España. A pesar de todo, estas condiciones y estos hechos prueban a todas luces que en España existían y obraban fuerzas democráticas que deben valorarse como resultado de una actitud hondamente democrática. Democrático era también el gesto generoso de Isabel la Católica al extender la ciudadanía castellano-leonesa a los indios. No menos democráticas las doctrinas de Francisco de Vitoria (1483-1546) y Domingo de Soto, y en último análisis también Las Casas, que defendían la equiparación de los indios a los ciudadanos peninsulares.

Cabe, por tanto, ir en busca de las huellas de tal postura en las letras españolas, donde esta corriente se exterioriza menos en la superficie, más indirecta que directamente. Excluyo expresamente de mi estudio la literatura acusadamente política de los últimos tres siglos porque me interesa más señalar el concepto democrático como corriente básica en la literatura española hasta el Siglo de Oro.

Ya desde un principio de la época literaria propiamente dicha llama la atención lo íntimamente popular del Poema del Cid frente a su réplica francesa, la Chanson de Roland. Aunque admitiendo que en su contenido, y formalmente es dependiente de la epopeya francesa, el poema español habla mucho más el lenguaje del pueblo y es sobria expresión del sentir y pensar popular, mientras que en el modelo francés se acusan más bien rasgos auténticamente aristocráticos. La característica popularesca asoma en general en la vieja poesía épica, mientras que la epopeya de la época posterior manifiesta su decadencia en el mismo apartamiento del pueblo. La novela caballeresca, con el Amadís como producto representativo, contrasta fundamentalmente en su actitud ética con su contrapartida francesa el Tristán, que glorifica el adulterio al paso que el Amadís exalta la virtud popular de la fidelidad conyugal.

La literatura didáctica del siglo XIII señala rasgos democráticos en el sentido de que con ella entra a funcionar la crítica democrática y realística de la nobleza y hasta del clero. En el siglo XIV produce en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (fallecido a mediados del siglo XIV), una figura literaria típicamente democrática. Su *Libro del Buen Amor* des-

cribe despiadadamente los abusos sociales de las clases aristocráticas y eclesiásticas y con preferencia se entrega a pintar como modelo la vida del hombre de la calle, como diríamos hoy. Con toda su postura crítica frente a la vida, su concepto del mundo es absolutamente positivo, lo que no puede decirse de su contemporáneo más joven López de Ayala (1332-1407), cuyo *Rimado del Palacio* satiriza las condiciones de su época. Su actitud ante la vida carece del humorismo del Arcipreste de Hita. Pero lo que tienen de común es su crítica democrática de las clases superiores, de las que proceden ellos mismos. Es muy curioso que tengan sus correspondencias en la Inglaterra contemporánea: Geoffrey Chaucer (1340-1400) con sus *Canterbury Tales* es comparable a Juan Ruiz con su *Libro del Buen Amor* y López de Ayala recuerda a William Langland con su *Piers the Plowman*, que es un sencillo campesino que más tarde se identifica con Cristo.

La nota democrática del *Conde Lucanor*, de Juan Manuel, quien es de sangre real, consiste en que el autor utiliza costumbres y anécdotas populares que entreteje en las encantadoras novelitas y cuentos, técnica comparable a la del *Schatzkästlein*, de Johann Peter Hebel. Lo sorprendente en este caso es igualmente la ascendencia real del autor

En el siglo XV vuelve a ser un aristócrata, es decir, el Marqués de Santillana, quien se inclina ante la sabiduría del pueblo, coleccionando, como uno de los primeros folkloristas europeos, proverbios que publica bajo el título muy expresivo y gráfico: *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*. Este hecho prueba palmariamente que se toman en serio las clases humildes en sus expresiones intelectuales y que no separa un abismo infranqueable a las clases sociales. El gran poeta lírico del siglo XV, Jorge Manrique, es otro noble que celebra en sus impresionantes *Coplas por la muerte de su padre* a la muerte como fuerza niveladora de las clases sociales.

Indudablemente el ejemplo más admirable de literatura democráticamente inspirada es el romancero. Democrático en doble sentido, tanto por la anonimidad de sus innúmeros autores como por la circunstancia de que todas las capas sociales, nobleza y pueblo, son objeto de este género de literatura. Representan la grande epopeya anónima a la cual el genio del pueblo entero ha contribuído y en la que el autor individual está relegado al segundo término. Es el respeto del hombre ante el hombre la nota que informa todo este riquísimo tesoro de poesía popular. ¿Y quién lo duda hoy que este respeto es la *conditio sine qua non* para toda democracia auténtica, aun admitiendo las diferencias sociales exteriores? En el Renacimiento y el humanismo que cultivan en los demás países una literatura altiva, poco democrática, nace en España la primera Gramática impresa de una lengua vulgar. ¿No

es sintomático y simbólico que la edición de la Gramática de Antonio de Nebrija se realice en el mismo año, unos pocos meses antes que el descubrimiento de América? La lengua del pueblo se hace objeto de una obra científica llevada a cabo por un insigne latinista precisamente en la época en que fuera de España es desalojada por el brillo de las lenguas clásicas. El humanista Nebrija se da perfecta cuenta del alto significado que tendrá un idioma ordenado para la expansión imperial: "Cuando bien conmigo pienso, muy esclarecida Reina; i pongo delante de los ojos el antiguedad de todas las cosas: que para nuestra recordación e memoria quedaron escriptas: una cosa hallo e saco por conclusión muy cierta: que siempre la lengua fué compañera del Imperio: e de tal manera lo siguió: que juntamente comenzaron, crecieron e florecieron, e después junta fué la caída de entranbos...

Lo que diximos de la lengua ebraica, griega e latina: podemos mui más claramente mostrar en la castellana: que tuvo su niñez en los tiempos de los jueces e Reies de castilla e de león: e comenzó a mostrar sus fuerzas en tiempo del mui esclarecido e digno de toda la eternidad, el Rei Don Alonso el sabio...

La cual se estendió después hasta aragón e navarra e de allí a italia siguiendo la compañía de los infantes que mandaron a imperar en aquellos Reinos. Y assí creció hasta la monarchía e paz de que gozamos primeramente por la bondad e prouidencia diuina: después por la industria, trabajo e diligencia de vuestra real magestad. En la fortuna e buena dicha de la cual los miembros e pedazos de España que estauan por muchas partes derramados: se reduxeron e aiuntaron en un cuerpo e unidad de reino. La forma e travazón del cual assí está ordenada que muchos siglos viuiria e tiempos no la podrán romper ni desatar...

Porque si otro tanto en nuestra lengua no se haze como en aquellas (se refiere a las gramáticas que ya tenían el latín y el griego), en vano vuestros cronistas e estoriadores escriven e encomiendan a inmortalidad la memoria de vuestros loables hechos: e nosotros tentamos de passar en castellano las cosas peregrinas e extrañas: pues que aqueste no puede ser sino negocio de pocos años. I será necesaria una de dos cosas: o que la memoria de vuestras hazañas perezca con la lengua: o que ande peregrinando por las naciones extrangeras: pues que no tiene propia casa en que pueda morar.

El tercero provecho deste mi trabajo puede ser aquel que cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real magestad: e me pregunto que para que podría aprovechar: el mui reverendo padre obispo de avila me arrebató la respuesta: e respondiendo por mí dixo: Que después de vuestra alteza metiese debaxo de iugo pueblos

barbaros e naciones de peregrinas lenguas: e con el vencimiento aquellos tenían necesidad de recibir las leyes: que el vencedor pone al vencido e con ellas nuestra lengua: entonces por esta mi arte podrían venir en el conocimiento de ella como agora nosotros desprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latín."

La lengua del pueblo es, por así decirlo, declarada mayor de edad y elevada al mismo rango que las lenguas de Roma y Atenas. Sin exageración se puede hablar del inicio de una nueva era desde el punto de vista lingüístico.

Hasta en la poesía lírica renacentista, con sus productos de tendencia italianizante, cultivada sobre todo por una aristocracia intelectual con Garcilaso de la Vega, no callan las voces populares.

Muy sorprendente resulta para nuestro estudio el comprobar que la literatura mística, por definición esotérica, en España lleva rasgos acusadamente populares en su representante más brillante. Con todo lo personal de su estilo, escribe Santa Teresa de Avila, hija de padres burgueses, en la lengua del pueblo, demostrando con esto que sus visiones estáticas no la han hecho perder el contacto con el pueblo. La famosa frase, tantas veces citada, "Entre los pucheros anda el Señor" simboliza su hondo arraigo en el alma popular. Su estilo es tan llano, tan sencillo, que hasta los pobres de espíritu podrían seguir sus descripciones místicas. Contrastándola con la mística alemana, la española está profundamente arraigada en la manera de pensar y sentir del pueblo tanto como en el modo de expresarse popular.

En el caso de la literatura dramática se observan desde sus comienzos rasgos típicamente democráticos. Palpablemente se asoma el parentesco con la poesía popular en la obra del dramaturgo bilingüe Gil Vicente, que adopta una posición crítica frente a las condiciones sociales y el clero. Esta crítica expresa la manera de ver las cosas de la gente del pueblo. De sus famosas barcas —de las que *La barca de la gloria* está en castellano— dice Menéndez y Pelayo "que son una especie de transformación de las antiguas "danzas de la muerte", no en lo que tenían de lúgubre y aterrador, sino en lo que tenían de sátira general de los vicios, estados, clases y condiciones de la sociedad humana". Su popularismo llega hasta el lenguaje, que no vacila en ser encantadoramente incorrecto a modo del pueblo. Tampoco respeta el género sagrado de los autos que francamente seculariza en ciertas piezas (Auto de los cuatro tiempos). Incluso en sus comedias de argumento clásico entremezcla mucho material folklórico autóctono: supersticiones, refranes, conjuros, canciones de cuna y de mozas del campo (Comedia de la Rubena). Lope de Rueda, que era al igual que Shakespeare actor y autor, populariza la comedia como entretenimien-

to espectacular para todas las capas sociales que será confirmada en este sentido por Lope de Vega. Juan de la Cueva (1560-1610) documenta en postura democrática en materia cultural, defendiendo en su tratado teórico *Ejemplar poético* contra el drama humanista culto la comedia por corresponder más al sentir nacional. La época y el carácter teórico de un tratado ponen de manifiesto que se considera en plena conciencia y por motivos intrínsecos el teatro de interés para el pueblo entero y no para una aristocracia intelectual.

Caracteriza la situación dramatúrgica de la España renacentista el hecho sintomático de que precisamente la primera y más importante comedia de esta época, *La Celestina,* tiene por protagonista no una diosa de la antigüedad, sino la figura muy popular, para no decir vulgar, de una embaucadora. Los caracteres de *La Celestina,* que proceden de los bajos fondos de la sociedad por repugnantes que sean moralmente, no carecen de rasgos simpáticos.

La esplendorosa falange de dramaturgos del Siglo de Oro, con los Lope de Vega, Alarcón, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Calderón, Moreto, para no citar más que las figuras más destacadas, tienen esto de común: están todos al servicio del teatro popular en el sentido más lato y comprensivo de la palabra. Creada para entretener a un público insaciable sin distinción de clases y en franca consonancia con el gusto popular, la comedia española se eleva a una altura que nunca había de alcanzar en tiempos posteriores. Al igual que el drama shakespeariano, la comedia, conforme al gusto del pueblo, se burla de las tres unidades del drama clásico-humanista, mezclando lo trágico con lo cómico, insertando romances y letrillas populares para satisfacer los caprichos de las multitudes que acuden a la comedia, de cuyo público nos ha dejado Juan de Zabaleta un cuadro vivísimo y muy pintoresco en su *Día de fiesta por la tarde* (Madrid, 1659). En este público abigarrado hay de todo: mendigos y matronas, duques y damas ligeras, condes y cuchilleros, padres venerables y pilluelos impertinentes, artesanos y artistas, obispos y obreros, pobres hidalgos y ricos grandes de España; no hay capa social ni profesión que no esté representada en este público ávido y agradecido que adora a sus favoritos entre los autores y actores, pero que está igualmente dispuesto a quitarle su veleidoso favor si no halaga sus caprichos. Y el poeta más genial de la época no ha vacilado en inclinarse ante las veleidades del hombre-masa en el sentido orteguiano. Y actúa en plena conciencia de lo que hace, como confiesa francamente en su arte de hacer comedias. A lo abigarrado del público corresponde la enorme variedad de figuras que aparecen en la escena, todavía inconcebiblemente sencilla en la época de Lope. En tanto que en la vida dramatúrgica de

lengua alemana, aun en la primera mitad del siglo XVIII, se pierde el tiempo discutiendo si representantes de la burguesía pueden figurar en las tragedias o sólo en comedias bufas, exponiéndola a la risa general (recuérdese: *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen,* de Gottsched, del año 1730), encontramos la comedia española ya esencialmente democratizada ciento cincuenta años antes. Entre hombres no se admiten diferencias, no se respetan posiciones sociales, idea y actitud que ya se asoma en las cartas a Lucilio del hispanoromano Séneca (más sesenta y cinco años después de Cristo), cuya influencia se acusa palpablemente en escritores y tratadistas tan notables como Fox Morcillo, el Padre Nieremberg, Saavedra Fajardo, P. Rivadeneyra, Mateo Alemán, autor de *Guzmán de Alfarache,* Melchor Cano, Fray Luis de Granada, Baltasar Gracián *(Oráculo manual* y *Criticón),* hasta el mismo Cervantes y San Ignacio de Loyola. La traducción castellana de *La epístola de Séneca* fué reeditada cuatro veces en el siglo XVI (1502 y 1510, en Toledo; 1529, en Alcalá, y 1551, en Amberes), de manera que no podían dejar de tener resonancia directa en los autores dramáticos, si es que consideramos necesaria una influencia externa; yo, personalmente, estoy más inclinado a suponer un substrato racial desarrollado y corroborado por la filosofía cristiana, que en sus representantes españoles no se cansa de acentuar el aspecto ético y la dignidad del hombre.

Así vemos campear en las comedias del Siglo de Oro un espíritu democrático que en vano buscaríamos en el resto de Europa, tal vez descontando a Shakespeare. En *Estrella de Sevilla,* Lope, por monárquico que fuera, nos presenta en Sancho IV un monarca malvado que abusa de su alta posición para satisfacer sus apetitos culpables. Más sabor democrático hallamos aún en *Peribáñez,* del mismo autor; en esta comedia un simple labrador mata a un alto funcionario real que intenta atender la honra de su esposa. El rey, agraviado, perdona a Peribáñez al saber que ha obrado en defensa de su honor, reconociendo el derecho a su honra personal a sus súbditos más humildes. En este conjunto, la obra más interesante me parece *Fuente Ovejuna,* en que toda una aldea es el protagonista, anticipándose hasta cierto punto al Tell de Schiller. Lope hace hablar al alma del pueblo atropellado por los desmanes de un comendador. Muerto éste a manos de un hombre de la aldea amotinada, los Reyes Católicos mandan un juez para hacer el proceso al culpable. Sin embargo, resulta imposible sacar del pueblo el nombre del culpable. Con impresionante entereza todos los procesados, es decir, el pueblo entero, contestan a la pregunta del juez:

—¿Quién mató al comendador?

—Fuente Ovejuna, señor.

—¿Y quién es Fuente Ovejuna?

—Todos a una.

Lope, en esta comedia, ha dado prueba de una excepcional psicología de las muchedumbres, mucho antes de Schiller y mucho antes de ser acuñado el término. Recuerda en cierto sentido la célebre pieza moderna del norteamericano Steinbeck: *The Moon is down.* Se la podría llamar el drama de la resistencia española dentro de un cuadro distinto, el drama de la autoafirmación de la comunidad agraviada.

La misma temática, con más perfil individual, se halla en *El alcalde de Zalamea,* de Calderón, que no hizo más que refundir una comedia lopesca: *El mejor alcalde, el Rey.* El mérito de Calderón está en la mejor concentración dramatúrgica, evitando desdoblamientos innecesarios y disgresiones líricas. Rojas Zorrilla, que está incluído en el cielo calderoniano, vuelve al mismo tema en la comedia *Del rey abajo, ninguno,* también conocida con el título acusadamente democrático *El labrador más honrado,* que trata de un noble que atropella la honra de un campesino. Como sospecha primero en el ofensor a la persona del rey, se ve reducido a la inactividad. Sólo al darse cuenta de su error, procede a la venganza, pero completa y definitiva. También esta vez el rey sanciona la justicia que se ha administrado el ultrajado mismo. Este título de Rojas *Del rey abajo, ninguno,* nos da la clave para el concepto de democracia que corre como un hilo rojo por toda la literatura dramática del Siglo de Oro. La institución de la Monarquía y la persona del rey no están en tela de juicio; las dos son absolutamente tabú. Sin embargo, con una limitación fundamental que Calderón ha formulado insuperablemente en el *Alcalde de Zalamea:* Al preguntar Don Lope a Crespo si sabe lo que debe al rey, éste le contesta con dignidad orgullosa:

Con mi hacienda, sí;
con mi fama, no.
Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar, pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

Con toda franqueza, yo no conozco fórmula más concisa, más definitiva de la dignidad humana en toda la literatura universal; esta definición arraiga el concepto democrático en una base metafísica. Además, hay que tener en cuenta que esta limitación del poder real fué formulada por un poeta que entregó toda su vida al servicio del rey.

Es más, el título de la comedia de Rojas Zorrilla refleja otro concepto democrático. Por debajo de la persona del rey no valen las diferen-

cias sociales entre las distintas clases, y los crímenes perpetrados por los representantes de la más alta aristocracia fueron perseguidos con el mismo rigor que los de la gente más humilde, por lo menos poéticamente. Un aspecto muy curioso e instructivo puede verse en que los reyes invariablemente sancionan los actos más violentos del pueblo que se rebela contra los altos funcionarios reales que abusan de su posición oficial. Si tenemos presente que a estas comedias con frecuencia asistían los mismos monarcas, es lícito suponer que los autores contaban con el asenso real. También se puede interpretar como lección dada a los propios monarcas y sus funcionarios. Lección hondamente democrática, en particular, si tenemos en cuenta la época, que en otros países se distingue por su desprecio de las clases campesinas.

El gran Calderón, en su comedia *La vida es sueño,* que conduce temáticamente a los autos sacramentales, da prueba patética de un hondo democratismo metafísicamente fundado al quejarse Segismundo de su condición humana que no exceptúa al mismo monarca:

Sueña el rey que es rey y vive
con este engaño mandando
disponiendo y gobernando.
Y este aplauso que recibe
Prestado, en el viento escribe
en cenizas le convierte
la muerte.

Continúa más adelante, después de enumerar varias clases sociales:

Sueña el rico en su riqueza,
todos sueñan lo que son.

Para este cortesano acabado las diferencias sociales se reducen a una ficción, idea que repite con una obsesión insistente en comedias y autos. Sobre todo en *El gran teatro del mundo* subrayó lo ficticio de las categorías sociales que se revelan como simples papeles asignados a los hombres cuyo único mérito consiste en el cómo se desempeña este papel.

En cierto sentido patentiza también la actitud democrática de la comedia española en la circunstancia de que los poetas llevaron los temas más complejos de la teología a la escena, como, por ejemplo, el célebre pleito teológico entre el jesuíta Molina y el dominico Báñez sobre el libre albedrío y la predestinación, planteado en el *Condenado por desconfiado,* que se atribuye a Tirso de Molina.

El considerar al pueblo maduro y capaz para juzgar tan complicado problema supone un criterio muy democrático, desde el punto de vista teológico. Lo mismo puede decirse del género genuinamente español: el auto sacramental que trata de los problemas dogmáticos más comple-

jos. El español es, por así decirlo, demócrata; en la esfera religiosa tiene mucha confianza con Dios y los santos.

El gran satírico de la incipiente decadencia, Francisco Quevedo (1580-1645), se revela como demócrata de pura cepa al estilo del Arcipreste de Hita. En sus *Sueños* pasa revista a todas las clases sociales de su época a la manera de *La divina comedia*. En el cuento de los *Sueños:* "El alguacil alguacilado" describe por boca de un diablo cómo está lleno el infierno de poetas, mercaderes, funcionarios, ministros, aduladores, clérigos, etc. Toda la gama social aparece en una atroz burla. "La hora de todos", otro cuento de los *Sueños,* pinta la conmoción que sufre el mundo al hacerse un equitativo reparto de las cosas, y es una fantástica sátira política y social de sabor auténticamente democrático.

De tal cabe calificarse todo el género de la novela picaresca que representa una visión del mundo a través de la perspectiva democrática del hombre de la calle. La resonancia que tuvo la novela picaresca en aquel entonces puede inferirse de la enorme difusión dentro y hasta fuera de España, donde fué imitado, sobre todo en Inglaterra (Fielding: *The Adventures of Joseph Andrews, The Life of Jonathan Wild, The Great Tom Jones,* y Smollett: *Roderick Randon*), en Francia (Lesage: *Gil Blas de Santillana y Le Diable boiteux*), en Alemania (*Grimmelhausen Simplizissimus*). Hasta la epopeya nacional, si se nos permite este término, el *Quijote* lleva caracteres indiscutiblemente picarescos. Sin embargo, no se agota en este aspecto su substancia entrañablemente popular en el sentido democrático. Su protagonista es pobre a quien vincula una profunda y sincera amistad con su escudero, encarnación del pueblo por definición.

A pesar de su materialismo y de su ambición un tanto ridícula de pequeño burgués, no carece de rasgos genuinamente simpáticos. En el *Quijote* poseemos la imagen del pueblo español en su totalidad. En este aspecto total y comprensivo puede verse una expresión esencial del concepto democrático de la literatura española por tratarse, no de una obra cualquiera, sino de una obra maestra de la más alta categoría.

Por paradójico que parezca, el propio concepto del hidalgo español reviste ciertos caracteres democráticos. Ya el hecho de que en el Siglo de Oro hubo una verdadera manía entre la gente de todas las clases burguesas de adornarse de blasones, armas y ejecutorias, prueba que el pueblo, como tal, se sentía de estirpe hidalga. En efecto, la promoción a la nobleza era posible para todos los que se distinguieron en las numerosas guerras. A diferencia del *gentleman* coetáneo, la riqueza personal no era condición previa para pertenecer a la clase hidalga. Pobreza e hidalguía no se excluían por esencia, como era el caso de Inglaterra,

hasta muy entrado el siglo XIX. La decadencia de por sí no ennoblece todavía, sino obliga a ser noble. La verdadera nobleza está únicamente en la virtud. Donde hay virtud, cabe por eso también nobleza. Todas las demás condiciones son accesorias. La virtud se manifiesta en los actos conforme se reconoce el árbol por los frutos. Cada uno es hijo de sus obras. Y finalmente, un concepto de la más elevada categoría ética: las obras se valoran por el esfuerzo y no por el éxito.

La Crónica Victorial a la pregunta ¿qué es noble y nobleza?, responde en términos muy claros y lisos: un corazón de virtudes. El mismo Cervantes repetidas veces deja entrever que la posición social no se identifica con nobleza al definir: "La verdadera nobleza está en la virtud" o "El pobre sí puede tener honra, no empero el malvado" o, consolando al pobre caballero: "El pobre hidalgo sólo dispone de una manera para mostrar que es hidalgo: a saber, la de la virtud."

Claro que la literatura barroca ha dado de sí también frutos extraños como el conceptismo y el culteranismo, que significan lo diametralmente opuesto a lo popular dirigiéndose a una minoría que se creía muy selecta. Pero el mismo Góngora, en sus años mozos, compuso romances al alcance de todos. Hasta apoyan y confirman la tesis de la postura fundamentalmente democrática, las aberraciones de Góngora y sus secuaces en su apartamiento del pueblo, que hay que valorar en su justo valor: como fenómeno de degeneración.

Sin pecar de exagerado, parece casi una verdad perogrullesca al afirmar que la literatura alcanza su apogeo a medida que procede del pueblo en su totalidad y que es la expresión genuina de su manera de ser y sentir. Los representantes clásicos Cervantes, Lope y hasta Calderón, a mi modo de ver, prueban la tesis del concepto democrático de las letras españolas de un modo palmario, así que podemos prescindir de la época postbarroca. Ortega y Gasset parece confirmar nuestro concepto de la corriente democrática en la literatura española de una manera más amplia todavía al decir que todo lo que se ha hecho en España ha sido hecho por el pueblo.—JUAN ANTONIO DOERIG.

EL MERCADO COMUN EUROPEO

Está en tela de juicio lo relativo al Mercado Común Europeo, y al empezar a interesar seriamente al Gobierno de España el estudio del Tratado firmado en Roma por Italia, Alemania, Francia, Holanda, Bélgica y Luxemburgo, el contenido del mismo ha planteado un problema

a todos los países de Europa no firmantes de tal Tratado, ya que habrán de decidir si se adhieren al mismo o permanecen fuera, dispuestos así a arrostrar todas las consecuencias que de la aplicación de aquél se deriven.

Y como se ha acordado, hace algún tiempo, la ratificación por los parlamentos de todos los seis países firmantes de dicho Tratado y empieza a ponerse en práctica lo estipulado en tal documento internacional, es hora ya de profundizar España el estudio de dicho problema, que entraña unas cuestiones económicas y sociales tan vitales que son capaces de hacer variar radicalmente, en sentido favorable o adverso, el curso de la economía de todos los países de Europa, tanto los firmantes como los no adheridos al mismo, por lo que, dándose España cuenta de su enorme trascendencia, ya se ha preocupado a través del Ministro y Presidente del Consejo Nacional de Economía, Sr. Gual Villalbí, de entrevistarse en Lisboa con el Gobierno de Portugal, en cuya reunión se expuso el punto de vista de ambos Gobiernos, habiendo resultado del mencionado cambio de impresiones una feliz coincidencia al estimar que sería conveniente tomar posiciones en común y seguir juntas ambas naciones de la misma península el camino que acuerden emprender.

Y para saber lo que convenga más a España, el Gobierno ha creado una comisión interministerial para el estudio de los problemas que puede plantear en la península el Mercado Común Europeo, como una posible zona de Libre Comercio, así como la energía atómica, objeto también de aquel Mercado Común. Aparte de la citada comisión, y a fin de conocer la opinión de los elementos económicos de España, éstos están ya examinando la cuestión en todos sus aspectos, haciéndolo entre aquéllos, el Consejo Económico Sindical de Barcelona, Cámara Oficial de Comercio, Asociación Católica de Dirigentes y otras entidades y particulares de toda España que, por su competencia en la materia, pueden asimismo dar una eficaz orientación.

Para su estudio habrá que tenerse en cuenta, primeramente, que España se halla en la categoría de un país de economía parcialmente desarrollada, como Austria, Finlandia, Grecia, Italia, Portugal, Turquía, si admitimos la clasificación que la "National Advisay Council on International Money and Finantial problems" hace de entre 56 países, que representan el 85 por 100 de la población del globo, no hallándose, por tanto, en primera categoría de los 15 países plenamente desarrollados, como son Alemania, Bélgica, Países Bajos, Luxemburgo, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Irlanda, Noruega, Suecia y Suiza. En aquella segunda categoría, el catedrático de la

Universidad de Salamanca D. Fernando Morán considera a España, al decir que su inferior producción en comparación con los países europeos, la carencia de ahorro agrícola hace difícil la conversión de los cultivos rápidos y además que es imprescindible la reforma, la mecanización de la Agricultura encaminada a la desaparición de las producciones marginales que exigen la protección de precios, alteran el sistema y la creación de un método de créditos agrícolas adecuado, deduciendo de esto que una competencia inmediata y total con los países europeos causaría una catástrofe en nuestra agricultura. Ahora bien; la constitución de mercados de productos a escala europea podría favorecer la exportación, pero su integración al Mercado Común Europeo sería aceptable si fuere prudente y gradual y si diere a los Estados medios de control sobre la estructura a crear, no olvidando, sin embargo, en todo momento, que el nivel de vida nuestro es muy distinto del de los demás países occidentales.

Hay que tener también presente que D. Antonio Mareca, en su artículo de *El Noticiero de Zaragoza,* indica que tan interesante es el Tratado del Mercado Común Europeo como la cooperación con Africa, en donde existen grandes cantidades de productos sin explotar. Asimismo, el sentir de los agricultores castellanos de la meseta, que piden se considere de interés la entrada de España en el citado Mercado Común, pues aun cuando sus cultivos no son de exportación, si los que lo son no tuvieren salida, temeríase que se produjera una transformación de cultivos en las zonas del litoral que redundaría en perjuicio suyo.

Igualmente lo que dicen los valencianos agrícolas, cuyo criterio es más claramente definido en su diario *Las Provincias,* al manifestar bajo el título "No perdamos el tren", que el Mercado Común ha de despejar los horizontes de nuestra exportación, y que, por otra parte, aunque la integración supusiera para la industria española una serie de sacrificios procedentes de una readaptación a zonas mucho más adelantadas, no cabe duda de que también sería para ella el abrir los balcones a Europa un gran paso en cuanto a su viabialidad y consolidación, aun cuando fuera a costa de algunos sacrificios, para después de este mal trance contar con una industria capaz de codearse en solidez económica con la de cualquier ámbito mundial, por cuya razón la región valenciana ha de ser la que con firme aliento secunde, enmarque y empuje, con entusiasmo y fuego, a la acción oficial del Gobierno, por considerar que es una hora de Europa de incalculable alcance.

Por otra parte, no debe olvidarse lo manifestado por personalidades relevantes al intervenir en la discusión del tema "Por una Co-

munidad internacional", que tuvo lugar en la XVII Semana Social celebrada recientemente en Pamplona, las que recomiendan cierta prudencia y cautela al tratar de saber cuál es el verdadero objetivo que motiva toda comunidad internacional; y tampoco hay que olvidar lo expuesto por otras personalidades prestigiosas que, por el contrario, muéstranse enteramente decididos partidarios de la comunidad al explicar las estructuras europeas que actualmente están funcionando con éxito.

Otro punto de vista interesantísimo es lo expuesto por el Santo Padre, que considera favorable el principio de una comunidad europea, y además lo expresado por la Representación Internacional de los Sindicatos Libres de los países firmantes del Tratado del Mercado Común, que estiman que deberá éste incrementar la prosperidad europea, elevar considerablemente el nivel de vida de los pueblos y permitirles conquistar un lugar en el mundo, debiendo, por tanto, estimular una competencia saludable dentro de la economía europea, fomentando la división racional del trabajo y creando las condiciones necesarias para la producción masiva. Sin embargo, lamentan que se mantengan prácticamente los derechos de la soberanía nacional en la aplicación de dicho Tratado, en vez de los principios democráticos, pidiendo una representación en el Consejo igual que la de los patronos, con derecho a iniciar estudios y ser consultados sobre todos los problemas económicos y sociales, así como otras intervenciones, para seguir una política social activa, siendo muy de elogiar la constitución de un fondo común para la readaptación de los trabajadores con objeto de ser protegidos ante las incidencias del Mercado Común.

Es también otro elemento de juicio de gran importancia, la afirmación que hace el "Centro Europeo de la Cultura", de que es posible aumentar el nivel de vida de Europa: 1.º Si ésta, de una parte, incrementa el comercio exterior, importando las primeras materias que le son necesarias, y de otra, exporta artículos de nuestras industrias, particularmente para equipar las industrias de automóviles, químicas y siderúrgicas que los proveedores extranjeros desean. 2.º Si se restablece el equilibrio con la masa americana, teniendo para ello en cuenta que la producción americana varía cuando las importaciones varían en proporciones considerables; así ocurrió en el año 1947, que habiendo la producción disminuído en 4 por 100, las importaciones bajaron un 18 por 100. Por el contrario, un aumento de la demanda americana sobre el mercado mundial, frecuentemente hace aumentar los precios de las primeras materias de modo trágico para los pequeños países. De aquí se deduce que representando la economía americana el 50 por 100 de la producción y del consumo industrial del mundo, se hace

preciso constituir otro bloque que pueda asimismo hacer peso en el mercado mundial, por el volumen de sus demandas y de su producción; y 3.º Si Europa disminuye sus precios que actualmente son demasiado elevados, pues en tiempo de penuria los precios tienden a bajar en donde la técnica de las empresas está más atrasada, para corregir lo cual debiera obligarlas a modernizarse y a ponerse en plan de hacerse competencia entre ellas, destruyendo así las barreras aduaneras que separan las economías que tanto influyen en las bajas de su rendimiento.

Y colocados ahora en el punto neurálgico de tener que opinar sobre lo que conviene a España, hay que considerar que la cuestión que prácticamente se debate en el mundo es entre los dos países colosos en potencia política y económica como son los Estados Unidos de América y Rusia, los cuales hacen mover a su alrededor, directa o indirectamente, a los otros países, puesto que tienen en sus manos la llave de proveerles o no de las primeras materias esenciales para su producción y distribución, así como el conducto para recibir los productos y artículos que deseen comprar. No en vano la producción de acero en los Estados Unidos va a ser dos veces más y la de energía eléctrica de un 50 por 100. Y que en Rusia la producción de acero es igual a la de la Gran Bretaña y Alemania juntas, y que la del carbón igual a la de Francia, Bélgica y Gran Bretaña juntas, dándole a dicho país soviético la categoría de segunda potencia industrial del mundo.

Asimismo hay que considerar que se ha sumado ya otro Mercado Común proyectado, aunque no acordado, entre los países del Centro y Sur de América, como Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador y Méjico, cuya orientación se ha marcado más, después de perseguir tal objetivo hace algunos años, en la Conferencia Económica Panamericana, que ha tenido lugar en Buenos Aires a últimos de agosto del año 1957, y a la que han asistido representantes de todos los países del citado continente, comprendiendo a los Estados Unidos, habiéndose considerado en dicha reunión los beneficios que obtendrían con la formación de un mercado común, habida cuenta que la población americana llegará probablemente a fines de este siglo a los 500 millones, para alimentar a los cuales será preciso hacer incrementar económicamente a las regiones subdesarrolladas, haciéndose necesario para ello la existencia de una unión económica americana, la cual ha de suponerse no dejaría de ser una competidora de la europea, cuya unión va a plasmarse dentro de breve tiempo en un verdadero Mercado Común Iberoamericano, y para lo cual deben reunirse dentro de poco en Santiago de Chile los mencionados seis países americanos, como seguramente así lo han hecho.

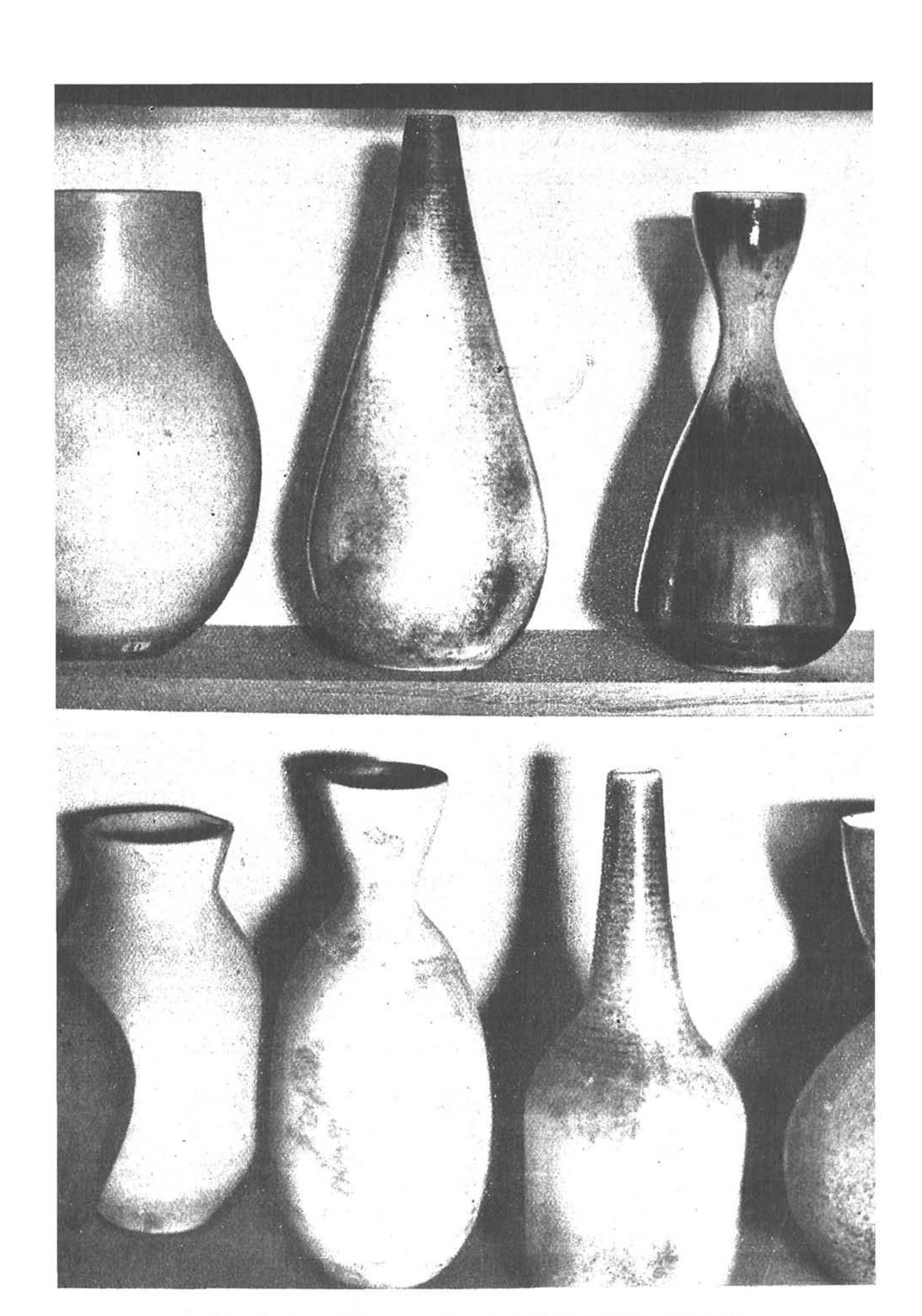
En vista de todos estos antecedentes expuestos, nuestro ánimo se inclina a pensar que siendo España una de las muchas naciones que por su contextura económica necesita tanto importar como exportar productos y artículos esenciales para su vida normal, sería aventurado que quedase sola y sin el apoyo de otros países que deseen adherirse, entre los cuales hay actualmente Grecia, al referido Tratado del Mercado Común Europeo, por creer que prosperarán considerablemente sus respectivas economías, lo cual les alejará del peligro de todo ataque que pudieran sufrir procedente de un lugar cualquiera, y las consecuencias del cual sólo podrían ser resistidas por aquellos países que debido a ser económicamente fuertes no pudiera prescindir dicho Mercado Común, por lo que España, antes de prestar su adhesión al mencionado Tratado, sería prudente que estuviera atenta al modo cómo empieza a desenvolverse y a las posiciones que van tomando las naciones componentes de la Unión Económica Europea.

Tal atención ya ha empezado a ejercerla el Gobierno, pues con Alemania y Grecia ha tratado de dicho asunto económico internacional —después de haberse ocupado de la parte espiritual entre los referidos pueblos, tendente a hallar la paz mundial—, para establecer intercambios comerciales a fin de situarse en forma junto con otros países bañados por el mar Mediterráneo que les permita, mediante su mutuo apoyo, defender sus respectivos y entrelazados intereses en vista del convenio de Roma y de sus firmantes, pudiendo así España determinar el momento que estime más oportuno para tomar la decisión de entrar en el Mercado Común Europeo.—RAMÓN DELGAR.

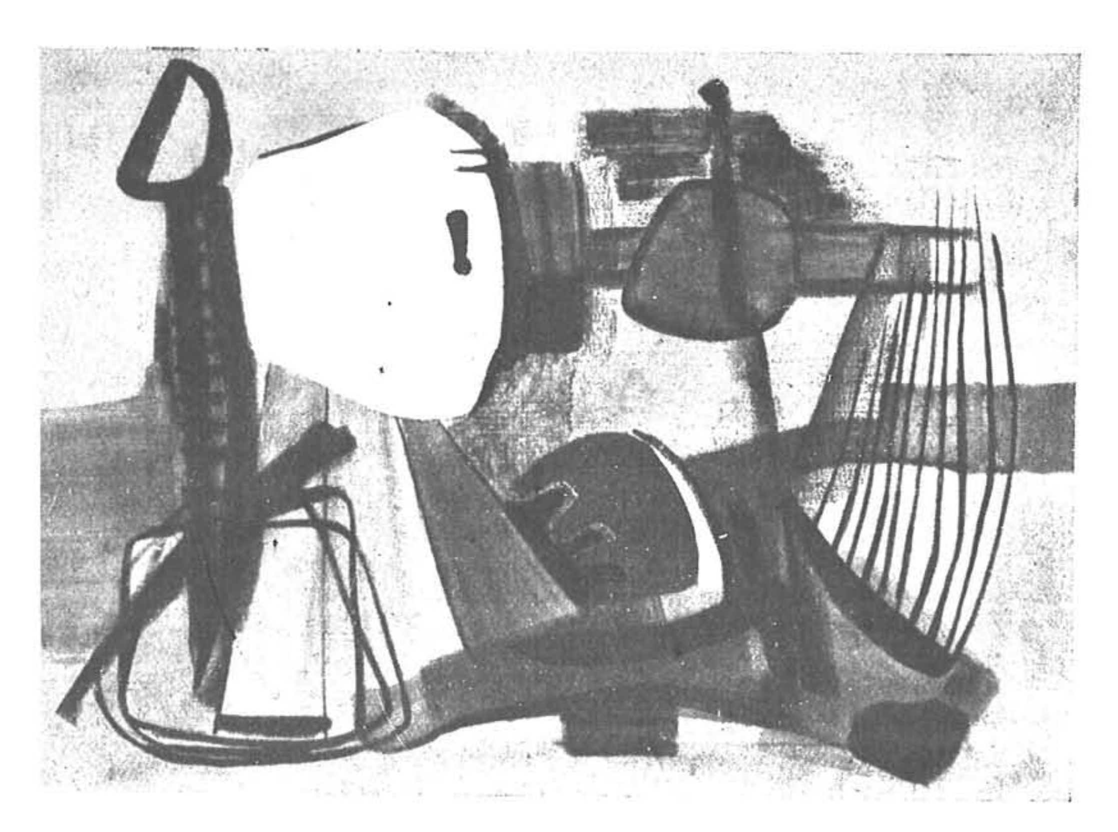
INDICE DE EXPOSICIONES

EL TRIUNFO DE ESPAÑA EN VENECIA

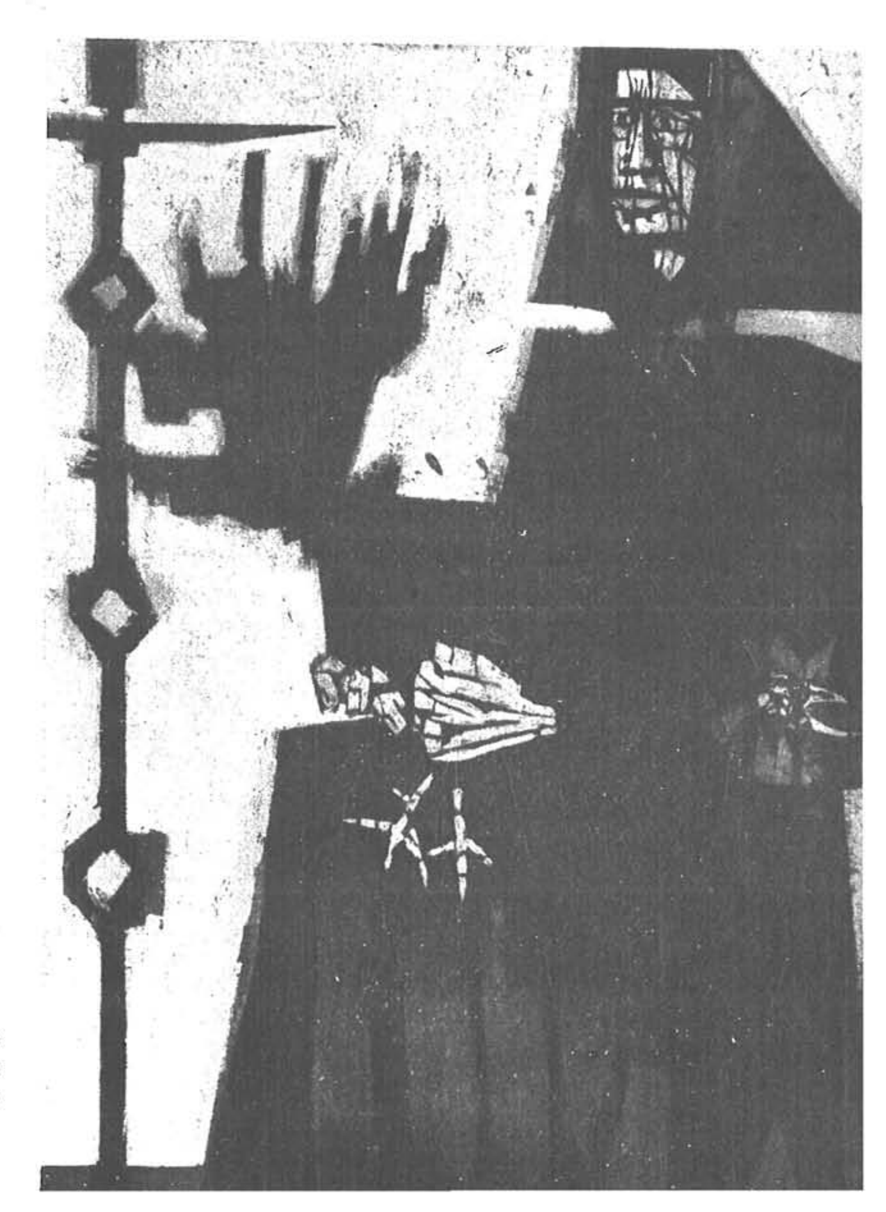
Con profunda satisfacción hemos leído el buen triunfo de España en la Bienal de Venecia. La satisfacción nos corresponde primero como españoles y luego como insistentes glosadores de la obra más interesante que los artistas jóvenes españoles están produciendo para honra común. Fué ayer Oteyza quien trajo a España el Gran Premio de Escultura de la Bienal de Sao Paulo, y recientes están todavía los comentarios recogidos en la Prensa mundial sobre aquella participación, en pugna con los artistas más destacados de los demás países, de los cuales figuraban las firmas más representativas del arte contemporáneo. Reciente está también el homenaje que se le rindió al triun-



Colección de cerámicas expuestas por Antonio Cumella en Madrid.



Composición, óleo de SANTOMASSO, que figura en la Exposición de Arte italiano.



La vieja del gallo, óleo de MIGNONI, expuesto en la Sala del Ateneo de Madrid.

fador en la Embajada del Brasil, y en espera está el homenaje que se le debe entre nosotros.

Ahora nos llega el eco, magnífico eco, del triunfo de dos artistas jóvenes: Tapies y Chillida, y con ellos el triunfo de todos los artistas que han participado en el pabellón español, del cual Campigli ha dicho que era el mejor conjunto, y aquí conviene no olvidar que en el mismo lugar se hallaban los envíos de Francia, Italia, Inglaterra y los Estados Unidos. Este sí es un triunfo internacional importante.

Insistamos en la trascendencia de este resultado, como ayer en el de Sao Paulo, y procuremos extraer las enseñanzas pertinentes, cosa que ya es más difícil de lograr, pues parece que tenemos el afán de que nuestra mejor pintura sea la que en el país no tiene mejor acogida, con lo cual seguimos una vieja trayectoria, que comienza en el XIX y continúa en el XX. No tratamos ahora de defender criterios estéticos, ya que bien demostrada está desde estas columnas, sino de hacer pensar en la necesidad de arrinconar criterios familiares y provincianos, y hacer la lista más amplia, más extensa y más fecunda. Este envío que España inteligentemente ha hecho a la Bienal de Venecia, que es la máxima cita internacional del arte, es buena prueba de un estado mundial de opinión y de una necesidad espiritual del hombre que busca en el arte abstracto salida a otros horizontes, creyendo, bien o mal, que las referencias figurativas están agotadas o que no sirven para expresar los anhelos de la humanidad de nuestros días. Los razonamientos que justifican una posición de la mayoría de los artistas que mejor piensan, y más duramente trabajan, son de la más pura ortodoxia espiritual. En los artistas sinceros, y a bien que conocemos con certeza el estado y aspiraciones de los mejores, el cultivo del arte abstracto supone una actitud heroica. ¡A cuántos conocemos que han dejado la fácil venta de sus óleos con paisajes del Retiro y de las Ramblas por seguir con voluntad, con fe y con entusiasmo el camino de lo que ellos creen la verdad o, por lo menos, una verdad!

Desde Tapies a Feito o desde Planasdurá a Canogar, una larga teoría de nombres siguen, limpiamente, un pensamiento y una línea ejemplar de conducta en donde la pintura no es un pretexto para vivir, sino un pretexto para crear.

Y ahora estos artistas, en nutrida falange, son los que han logrado que *Le Monde* diga "Dos sorpresas en Venecia: los cuadros alemanes de Kandinsky y la joven vanguardia española". Y que el crítico Marco Valsechhi afirme en grandes titulares: "La más bella sorpresa de esta Bienal ha sido el pabellón español". La cita está inserta en *El Giorno,* de Milán.

No nos gusta nada hacer citas extrañas para refrendar nuestras particulares creencias, y si las hacemos es porque las consideramos seguras para muchos que siguen en el papanatismo pueblerino de hacer elogios de aquellos que tienen un marbete extranjero; de los que nunca han pensado por su cuenta en materias de arte, y si han pensado es mejor que no lo hubieran hecho. A éstos, que son numerosos y muy diversos, les conviene meditar, siquiera en el suceso informativo de que cuando los hombres que más fama tienen en el mundo del arte han hecho copiosa bibliografía sobre un fenómeno o sobre un pintor, algo tiene que haber que a ellos se les escapa.

Ese gesto habitual de los que se dejan llevar de su gusto personal para enjuiciar fenómenos, que tienen preocupadas las mentes más lúcidas del mundo intelectual, puede ser signo de impotencia. Esto nos recuerda aquel aficionado que decía: "Picasso es un mamarracho; lo que hace él lo hago yo." El hombre desconocía el proceso de Picasso y desconocía que era el pintor que más libros tenía sobre su personalidad artística, por los más inteligentes escritores de todos los continentes. Bien está que una persona opine a favor o en contra de algo o de algos, pero con conocimiento suficiente para ello, con la mínima responsabilidad. Y si este hecho lo observamos sobre un artista, ¡qué no podríamos decir sobre una doctrina que roza la metafísica como el arte abstracto, y que hoy apasiona a las plumas de todo el mundo! Opínese con noes o síes, pero con el bagaje imprescindible de haberse procurado enterar antes, porque ese "a mí no me gusta" debe tener principios de razón sindéresis, que diría Palomino, y no el abominable "porque me da la gana", que tanto mal ha hecho al país, siglos tras siglos, y que por desgracia es locución que pertenece a los más.

El triunfo de España en Venecia, en general, y en particular en los nombres de Tapies y Chillida, debe hacer meditar a los que tienen la responsabilidad de pensar y no dejarse llevar por gustos personales, sin otro peso que el de su ignorancia o pasión. Y no quiera esto decir —repetimos— que exista una obligación para que satisfaga o no una modalidad del arte; lo que sí existe es la obligación de estar enterado antes, de asegurar el sí o el no —ambos igual de respetables— con un lenguaje y una actitud que corresponda al *homo sapiens,* y no al hombre de las cavernas, pues no hay que olvidar que si el teorema de Euclides, o las teorías de Einstein no están al alcance de todos, la gran ventana de la pintura tampoco está propicia para los que sólo ven en ella la manera de adornar un sofá o las paredes de un despacho o gabinete. Es algo más importante; tanto, que es un medio de acercarse a Dios.

LA EXPOSICION DE ARTE ITALIANO

Bajo el título de "Diez años de pintura italiana" se celebra en el Museo de Arte Contemporáneo una muy interesante exposición de arte italiano. El título de la muestra no revela, en su integridad, el valor de la exposición; valor pedagógico, pues el aficionado puede seguir la trayectoria de la pintura italiana desde su resurrección, tras la mala etapa del XIX hasta nuestros días.

Ante un Certamen tan importante hay que buscar una de las muchas consecuencias que ofrece. Y acaso la más trascendental, para nosotros, sea el proceso que se advierte en los nombres que figuran en el catálogo, y su irremediable final.

Si seguimos un orden tendremos que remontar los recuerdos al estúpido siglo XIX, como tantas veces fué llamado, que en pintura significaba el triunfo de la anécdota y del episodio de la banalidad, el engolamiento a la sociología, con todo lo cual la pintura en sí quedaba relegada; pero precisamente la pintura acaso fué la primera manifestación que se produjo en defensa del verdadero espíritu que la informa y presentó los problemas eternos de su composición y de su estado en la vida espiritual del hombre.

Esa palabra tan terrible, tan vacía y tan huera que se llama "modernismo" y que tantas y tantas veces —en pintura y literatura— significa todo lo contrario de lo que pretenden algunos, se produjo en la pintura a través de diversos fenómenos adquiriendo nombres diferentes, pero ligados entre sí por un nexo común de íntimo afán de renovación, de resurrección, de nueva vida. Si el impresionismo, el cubismo y el postimpresionismo son nombres franceses; si seccionismo y expresionismo son nombres alemanes, y si el futurismo, metaficismo y novecentismo son nombres italianos —pudiéndose dar el caso de que todos sus orígenes tuvieran como común denominador a Goya—, el hecho de la calificación diferente sólo indica, por ahora, la existencia de un fenómeno, de una necesidad, de una aspiración y de la obligatoriedad de echar el ancla de la pintura dispuesta al naufragio absoluto.

Estos prolegómenos nos llevarían muy lejos, pero atendiendo al arte italiano, que es el que ocupa nuestra reseña, podremos decir que en sus fenómenos concretos se aprecian el desbaratamiento, que siempre entraña el impresionismo, y el gran intento de atadura, regla y freno que siempre representa el cubismo, el movimiento más serio e importante de los últimos tiempos. Y claro es que junto a los problemas de formalización cada nacionalidad tenía para sí cualidades intrínsecas. Un francés ha definido bien las que pudieran ser privativas y constantes del arte italiano. Es éste, Paul Valery, cuando dice así: "Chez le peuple italien, le sentiment des arts a toujours eté fa-

miliérement uni a la vie. L'art ne lui fut point un superflue, un element exceptionnel d'existence, mais une condition naturelle et presque neccesaire, dont l'absence lui serait une privation sensible, ce qui ne se rencontre-pas en tout pays. Dans cette Italie de Cimabue a Tiepolo, s'elabore toute la tradition de l'art plastique européen. Il y a des grande artistes en d'autres lieux; mais c'est en Italie que s'opére le grand oeuvre: la jonction avec l'antique, et cette extraordinaire alliance de la culture la plus etendue avec l'art et sa practique, que realisente quelques hommes incomparables."

Se aprecia en los mejores comentaristas del arte italiano contemporáneo, como Umbro Apolonio y Marino Bonini, un afán por insistir en las apreciaciones de Paul Valery, afán expresado de distinta manera, pero que se adivina por igual en ambos, y este deseo es el de no perder la unión con lo antiguo, en el sentido vital —no naturalista— del arte italiano; señalar ciertas o supuestas aberraciones como disculpando, a veces, que el camino abierto sea demasiado ancho o demasiado difícil; conservar el acento renacentista en toda manifestación, y así, ante los juicios sobre Carrá, podemos apreciar la alegría de Bonini al apuntar sus tiempos de "dinamitero" y señalar luego su reposo, su paz y tranquilidad. Es evidente que se manifiesta un goce ante Carena o ante Possi, y que a muchos les gustaría este estado de paz espiritual, tras las convulsiones y los claros. Se anotan excelencias de Casoreti y expresiones del gran Casimiri, o purezas de Morandi tan íntimas, tan certeras, tan líricas; pero con esta quietud la razón de origen del proceso corre el peligro de desvirtuarse o perderse, o lo que es todavía peor, de estacionarse. Para nosotros, el proceso que empieza en Tossi y Carrá —se aísla en Campigli elevándose en significaciones— sigue en Filipo de Pissi, se agranda en Casoreti y se abre espléndido en Casinari, pero indica la consecuencia fatal —de fatalidad y destino— a que está sometido el mejor arte italiano: el abstracismo.

Todos los nombres anteriores son pautas, jalones, de una evolución que termina en los abstractos y que presenta claramente en este Certamen, apreciación que ya pudimos observar en la anterior muestra de arte italiano. Para ellos está destinada la serie de largas conquistas iniciadas por los maestros indiscutibles que en sus etapas —fundamentales— señalan, preparan y hasta desean el triunfo de la pureza en la pintura. En cada período de tiempo que separa a unos de otros podemos contemplar el apartamiento formal y el triunfo subjetivo del artista sobre el mundo que le rodea. Y todos cumplen con una misión que, como es lógico, no se produce matemáticamente en el transcurso de los años; pero cada uno aporta su descomposición y su

ayuda a ir desechando de la pintura aquello que ellos creen que puede estorbarla. Hasta Guido o Cantatore cumplen con ese requisito. Y, para nosotros, ese amor a la vida, esa cualidad eterna de la eterna Italia donde surge plásticamente más esplendorosa y firme es en los nombres de los abstractos: Morlotti, Moreni, Birolli y, sobre todo, en dos: Ifro y Santomasso.

Y éste es nuestro particular resumen de esta exposición tan excelente para que también la filosofía y hasta la metafísica —no la de Chirico— cumplan haciendo el análisis que hoy vemos, simplemente como un espectador que ha seguido paso a paso, y cuadro a cuadro, el camino de la pintura italiana de nuestros días.

DIMITRI PERDIKIDIS

La calidad pictórica de Dimitri Perdikidis tuvo ya nuestra admiración con motivo de una exhibición de sus lienzos hecha en la sala de la Dirección General de Bellas Artes. Era una exposición que revelaba una paleta unida, compenetrada con la inspiración y al servicio de un hondo contenido espiritual. Ahora la exposición no sólo confirma la anterior, sino que la supera en formalización e incluso en contenido, ya que en la muestra pasada el mensaje anecdónito que salía del pincel de Perdikidis tenía, o mejor dicho traducía, un esfuerzo para lograr, exagerando significaciones, una actitud humana, y en la actualidad ese esfuerzo no surge de un modo acusadamente expresionista, sino que se consigue por medios "naturales" y sólo en la fuerza íntima que el artista pone en su empeño y en la extensión de su potencia sentimental.

Dimitri Perdikidis es el creador de un mundo propio con el signo universal. Cada lienzo es fanal —y qué bien le corresponde esta palabra— en donde aparece un estado del hombre. Cada personaje es símbolo de una actitud o de un sentimiento, y ninguno de los protagonistas es pretexto simple para la pintura, sino consecuencia de la misma, y en cada pigmento de la materia surge el temblor, el pulso y el latido del artista. Es una pintura que se presenta estremecida. El color, en bellísimos azules, verdes o amarillos, tiene la vida interior de un fuego de San Telmo.

La pintura de Perdikidis nos recuerda una frase de Ozenfant sobre la geometría sensible, y ya sabemos que no hay nada más dispar entre una pintura lineal y otra expresionista, y un buen ejemplo puede ser la de Perdikidis, pero en el desgranamiento de la materia se observa la honda arquitectura de cada cuadro, no en su trazado posterior, sino en su pensamiento inicial. El subjetivismo patético, de que tan impregnadas están las telas, viene a través de ellas mismas,

y no a la manera de un Ensor, que a merced de la máscara con la que tenía ya resueltas las derivaciones de la línea, sino en forma "normal", un mundo pleno de sugerencias prende en nosotros a través de esas mujeres que sostienen unas palomas, o del perfil extraño de la muchacha con sombrero. El personaje femenino es el preferido del pintor, que sin apuntar, decir o insistir, los hace eminentemente poéticos, a pesar de la pintura grave, fuerte, dura, sin trampa o veladura, directa sobre el lienzo, en todo su vigor y virginidad.

Los cuadros son una lección de pintura, sin que el misterio que emana de cada lienzo se haya fabricado; surge espontáneo, puro, directamente de la misma materia. No existe amaño literario, ni la imaginación quita nunca a la pintura sus prerrogativas, sino que es por medio de ellas cuando las apreciamos en su hondo valor sentimental. La mirada y la sensibilidad reciben el "golpe" de la fuerte armonía del color de su penetración, de su "trabajo". Es una pintura hecha a ruidos del corazón, sin salida como un caudal noble del mismo autor al lienzo que queda siempre en nosotros para siempre en el recuerdo, sin que sea posible la confusión.

RUTH OLSEN

Nada hay más temible en pintura y nada tiene menos que ver con ella que las muestras de las manos femeninas y turistas que distraen los ocios sobre los países que visitan. El nuestro es uno de los más "castigados" en ese aspecto, y muchas son las maletas y los equipajes extraños que se llevan afortunadamente a su país los temas españoles, entre los que no faltan el nauseabundo "gitanismo" —uno de los males de nuestra hora en el cante, en el baile, en los toros, en la literatura y en la vida social— y la fiesta nacional. Es lógico que así sea, pues el turismo "artístico", a veces es mal que a todos nos llega de una forma u otra, y acaso sea esta manifestación de la pintura una de las inocentes.

Estas exhibiciones son frecuentes y tienen, cómo no, un aire social que tanto aleja al arte del cóctel o de la cena fría, y una vez hecho el prólogo, que consideramos indispensable, digamos que la obra de Ruth Olsen se aleja del folklorismo plástico, de la afición, y de un modo de pasar el rato para entrar en un serio concepto pictórico. La raíz de esta artista norteamericana es auténtica, y su pintura tiene originalidad, dentro de un claro carácter decorativo que fluctúa entre dos extremos dispares, como son ciertos orientalismos en la composición, patente en la simplicidad, de algunos temas y un "clima" del norte europeo que, con acento de frialdad en la composición, sirve al propósito del artista. En Ruth Olsen no se observa el mimetismo, tan

propicio siempre para la mujer; posee originalidad y lo más importante, a nuestro juicio, un sentido del color que la obliga a buscar significados y apariencias que lucen en ciertos rojos con fuerza expresiva muy particular. Ruth Olsen, en la casi siempre nativa pintura femenina turística, constituye una feliz excepción, y le deseamos que la pintura no sea nunca diversión y pretexto para matar horas y complacer peticiones de amigos; de esos que tanto equivocan a los que no tienen la conciencia clara de que la pintura es una de las pocas cosas serias que el hombre ha hecho a su paso por la vida, y ninguno de los que las hicieran pensó, en jamás de los jamases, de hacerlas por pasar el rato o por diversión, sino que pusieron en el empeño, lo consiguieran o no, el alma, el pensamiento y el corazón, tres cualidades indispensables para intentar lograr que algo de lo que hagamos en la vida merezca la pena.

V E N T O

Este nombre, claro y sonoro, llegó a nosotros viendo uno de sus primeros cuadros, cuya firma ignorábamos. Alguien nos dijo: "Es de Vento." No preguntamos el temido quién es Vento, porque el cuadro estaba delante de nosotros para decirnos toda su filiación. Esta es simple: pintor.

La gran aventura sin fin de la pintura tiene que tener principio, buenos principios, como es exigible en toda obra artística que se estime en algo. Y la obra de Vento los tiene bien asentados, en la seguridad y profundidad de su mano, de su fuerza, y a la par de una delicadeza de vitral atravesado por luz de crepúsculo. Hay ciencia, imprescindible, y hay un pensamiento plástico, propio, hondo, y que, sin querer, relata la vida, no la retrata. Si entendemos por abstracismo la libertad subjetiva expresada en formalizaciones propias, sin atadura con el mundo exterior, pudiera ser Vento un abstracto; pero lo es más cuando en cada trozo de lienzo realiza una entrega total. Y cada día nos gusta más descomponer los lienzos en retazos y ver si la pintura sigue existiendo en todas y cada una de las dimensiones, y en Vento está siempre presente. Poco importa esa parada emocional que hace el artista, si sólo fuera por ofrecer al espectador medio una referencia donde apoyar sus análisis y detener sus posibles pensamientos; pero, además, esas leves figuraciones de Vento, esos esquemas de seres, esos esqueletos cuadrados de sus personajes, están impregnados de una profunda poesía. Nos atraen irremisiblemente, nos arrastran tras sí, nos llevan en su estela a un mundo misterioso y lejano. ¡Y qué difícil es crear el misterio, el duende de la pintura! Aclaremos que nadie que lo pretenda lo consigue. Surge, como en el

toreo, por gracia de Dios; como en la poesía; como en un verso de Machado, y al que sin querer cambiamos el orden de una palabra y queda en nada; y ese orden perfecto, ese duende que, al fin y a la postre, es portar una arquitectura inédita en nuestro ánimo, una fórmula que se regala al artista con excepción, está señalado en cada lienzo de Vento. Todos tienen ese aliento creacional que no denota esfuerzo, aunque luego lo tenga, y mucho, la realización plástica que lo avalora y lo presta la permanencia y el mérito; pero el cuadro se llevaba dentro, como se lleva el corazón.

Y qué poco importan los protagonistas de los lienzos cuando la pintura se sobrepone a ellos, y queda sólo en eso: pintura; qué poco nos importan los azares de esas mujeres y hombres de Vento detenidos en un instante de vida cotidiana; apenas se reconocen, porque todos ellos están envueltos en pintura, rebozados e inmersos en una pintura propia, trabajada con ahinco, con fervor, para que quede como un objeto precioso en el testero; pero, además, el protagonista que juega cartas, que dormita junto al gato, nos atrae profundamente, nos coge de las manos del alma para trasladarnos a ese mundo que sólo puede crear el pintor con peso poético y civilizado, que sabemos que, pasados los años, muchos años, no nos traicionará.

Vento, para nosotros, no ha llegado ahora; lo había hecho el día en que vimos su primer lienzo. En él estaba fresca, justa, precisa, honda, clara y bien demostrada, esa bella palabra que es pintura.

EXPOSICION DE PRIMAVERA EN EL RETIRO

Nos complace registrar este certamen celebrado bajo los auspicios de la primavera. Así en las Casas del Rico y del Pobre, seis nombres ofrecen el único espectáculo capaz de conjugar bien con las flores, los enamorados y los árboles. Creemos recordar que la obra de uno de los expositores, Alfredo Alcain, fué vista en un certamen de Educación y Descanso, y a la cual otorgamos nuestro voto para un primer premio. Esto quiere decir que la tela que ahora presenta este artista tiene también nuestras referencias, aunque no tengamos ocasión de premiarla. Revela a un pintor con raza y con grandes posibilidades expresivas, con concepto y con medios para realizarlos. Julio Alvarez revela conocimientos del volumen muy bien dirigidos.

Completan el conjunto Eduardo Sanz, primero en una clasificación en donde más asentados están los conocimientos, y un claro pensamiento arquitectónico y mural. De muy diversa índole, y en muy determinado expresionismo, se halla la obra atrayente de Ramón Villaescusa, así como la de Fernando Pannetier, en otro camino más fácil. Isabel Villar cierra la lista del catálogo. Y para nuestras pre-

ferencias íntimas, este certamen, por lugar, sitio, personalidad, intención, impulso y juventud, nos lleva al registro dejando atrás las obras de tanta sala donde el fallecimiento de los afanes se hace evidente. Ojalá que esta exposición, bajo el patrocinio de la primavera y de la juventud, no pierda, por nada ni por nadie, al paso de los años, la gran esperanza que supone o hace suponer.

ZACARIAS GONZALEZ

Este artista es la certeza de la esperanza, de la que antes hablábamos. Por tenerla un día y vivir y permanecer en ella ha logrado en la sala Fernando Fe esta exposición con evidencia clara de un bello quehacer. Zacarías González ha desechado toda ligazón que no sea su entrega a la pura pintura. Su obra abstracta no es sólo la que nos anunciaba hace dos años, de una manera tan sólida y contundente, es la obra conseguida, en la que todavía, y por fortuna, se aprecian las inquietudes del artista, su poca conformidad consigo mismo y su deseo de buscar y buscar; pero en cada búsqueda, en cada intento, se halla presente la personalidad de este pintor, en trance siempre, y con la sabiduría y presencia de quien conoce ya cómo expresar su profundo mundo interior y cómo con un sólo color hacer un cuadro, y también cómo puede ser precisa o no la ayuda de un volumen que sitúe, fije y ofrezca a la pintura una nueva posibilidad.

Zacarías González ha conseguido penetrar en el reducto elegido con una obra realizada en la paz y en el sosiego, y en la satisfacción de saber que se ha cumplido un alto deber consigo mismo, y además, esto es importante, con la misión encomendada en el tiempo.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

NOVELA JOVEN

Las últimas consultas sobre el movimiento literario español acusan notables avances del género narrativo. Sigue la poesía manteniendo su puesto de honor: los nombres de Prado Nogueira y Gabriel Celaya incorporaron la última cosecha, la más inmediata. Pero a la nutrida, brillante cohorte de excelentes poetas, le está saliendo una respuesta joven en los prosadores.

A la profusión de premios-concurso se une ahora una tendencia quizá de mayores frutos: los premios-mecenazgo, dedicados a recompensar tanto la obra personal ya realizada como a contratar labores concretas. Y es curioso que estos dos tipos de premios —por lo

menos los de origen privado— se dirijan preferentemente a la novela y a la poesía, soslayando los restantes géneros literarios. Parece así que los premios testifican la realidad. A veces la recompensa en concurso sirvió al escritor como argumento decisivo para un mecenazgo posterior. Es posible que el caso inverso pueda producirse de un año para otro. Lo mejor es que estos premios de mecenazgo se están distribuyendo bien. Lo ha tenido merecido, justo, "Azorín" y varios brillantes poetas y novelistas. (¿Lo tendrá pronto Ramón?)

Los novelistas jóvenes, con tanto estímulo, crecen y crecen en número y, lo que es más importante, en obras. Lo intentan todo: para eso son jóvenes. Un Sánchez Ferlosio, al que se clasificaba por su estilo inicial preciosista, recreado de paisaje e imaginación, con manera de buen gusto mediterráneo, abandona bruscamente sus recetas y en "El Jarama" se propone un lenguaje sobrio y directo, una limitación de fronteras ambientales, una subordinación de las unidades de tiempo y espacio brevísimo. Otro novelista joven, Ignacio Aldecoa, se embarcó con los pescadores de Terranova y reflejó un relato marinero directo, donde sólo precisiones personales le alejan de la simple narración-reportaje. Otro, en fin —Jesús Fernández Santos—, tiene y mantiene la línea más trabajada de novelistas anteriores —dentro de este último plazo a partir de 1940—, variándola de lenguaje, menos somero; traduciendo ideales de saga familiar.

Las mujeres novelistas jóvenes, cuya irrupción arrolladora en los premios de los últimos años no expresa todavía calidad definitiva, siguen en la brecha, sin abandonar las posiciones lícitamente conquistadas.

Inciso: Alguien observaba, después de recorrer las zonas agrarias del Sur de España, cómo la calidad cultural y artística femenina era generalmente superior a la del hombre. Se lo explicaba por el embotamiento masculino en los trabajos del campo, por la amplitud de tiempo y espera de los habitantes femeninos. ¿Podrá trasladarse esta observación al esquema de la creación literaria?

"—...un artículo se hace pronto; en una mañana de fiesta o en una tarde, a la salida de la oficina. Lo que no se puede hacer es una novela; sería necesario trabajar en ella más de un año. Dime si crees que algún tema, por muy adentro que lo lleves, es capaz de obsesionar durante todo ese tiempo, mientras se lucha con la agitación que impone el trabajo.

"—Entonces, según tú, nadie escribiría. No creo que haya mucha gente con el día libre para hacerlo.

"—Lo tienen los que se abrieron paso a tiempo, los bohemios que renuncian por entero a todo por la literatura y las mujeres".

Lo anterior es un fragmento del libro de Ramón Solís *Los que no tienen paz,* últimamente aparecido. Obra finalista del más importante premio de novela en el momento actual. Su lectura nos enfrenta, en doble sentido, con esta tendencia de los novelistas jóvenes, quizá la más acusada: el retorno a las formas sencillas de expresión.

En *Los que no tienen paz,* Ramón Solís propone un experimento curioso: coger el tópico por los cuernos. ¿De qué se acusa al novelista joven? De usar lo autobiográfico, de abusar de la descripción, de abordar el diálogo con titubeos, apoyándose en influencias a flor de piel. Pues bien; esta novela es autobiográfica y por partida doble, puesto que se refleja en los dos personajes centrales, fácilmente identificables como el autor y el íntimo amigo real a quien se dedica el libro. El diálogo es, premeditadamente, taquigrafía de las conversaciones vulgares. Las descripciones —que no rehuyen material de relleno como puede ser la narración de sueños— se utilizan sin remilgos, tanto para ambientes como para fijación retrospectiva de personajes. Se acentúan las escenas entre dos actores.

Pero todo ello parece hecho adrede, como en pirueta de actor joven que se divierte anticipadamente, con zumba gaditana, de la posible crítica. Y existe, en cambio, una preocupación meticulosa por eliminar el adjetivo, casi diríamos por cauterizarle. No hay concesiones imaginativas, retorcimientos de frase, tremendismo de superficie. Si acaso, influencia barojiana en la despreocupación, en el gesto reiterado que cierra frases y capítulos, en el encuentro con cosas, con personajes peculiares.

Aportación positiva: lectura fácil del principo al fin de la novela, agradecimiento del lector; un problema real y vulgar de la mujer protagonista, desenvuelto y resuelto con finura y buen gusto; exposición del siempre sugerente tema de la vocación literaria impotente, llena de dudas y vacilaciones.

El mismo barrio madrileño donde el poeta Leopoldo Panero escribiera su *Canto personal* se asoma ahora en la novela de Ramón Solís. Hace poco, otra barriada también extrema, también entre parque y campo, se asomaba a la novela joven.

A esta novela joven que parece notar su presencia con rumores de taller innumerable. Que estudia, inquiere, vacila, pregunta, medita, trabaja. No es fácil sorprenderla con fórmulas. No quiere ser tremenda, surrealista, abstracta a secas; parece rehuir el estilismo, prefiere la norma escueta y sobria, aun a riesgo de pobrezas imaginativas.

Buena señal es que sus oficiantes —estos jóvenes prosadores de nuestros días— empiecen por definirse como *Los que no tienen paz.*—MANUEL ORGAZ.

MUSICA: TRES IMPORTANTES PIEZAS ESPAÑOLAS

Considerando la abulia, la vulgaridad, el simple comercialismo sin vuelo en que se ha debatido durante años y años la vida discográfica española, no puede sino alegrarnos la reciente pero intensa mudanza de la situación. Esta había llegado a ser insostenible; la discografía nacional empezaba y terminaba en las abominables zarzuelerías, revistas musicales de quinto orden, "jazz" del malo, falso "flamenco" —Valderramas, Molinas, Lolas a porrillo—, con tal cual grabación sinfónica o folklórica concebidas con encomiables aire y nobleza, pero, siempre, infortunadamente secundadas por la técnica. Por suerte, algunas empresas de buen gusto y conciencia artística, en buena hora aunados con el sentido práctico (que, incluso en pro del mismo arte, no hay por qué perder), han jugado para remediar el mal tan recios y competidos contraataques que, en muy poco tiempo, la producción española de discos aparece rigurosamente distinta, ennoblecida y realmente "productiva" en todos los aspectos. Es obligada, llegando a este punto, una justa y especial mención a la casa "Hispavox". Su programa discográfico del pasado año, y el del año en curso, recién y fortuitamente llegado a nuestras manos, gozan de clase y timbre; hasta de los bailables, cuyo carácter nos es ajeno a comentario, se ha sabido escoger lo de mejor y más airosa fibra, mientras que las aportaciones clásicas y folklóricas en microsurcos de "Hispavox" a la discografía nacional, aparecen modélicas en cantidad y calidad, posibles, por otra parte —según rezan los católogos—, merced a la conexión de la casa citada con otras excelentes empresas extranjeras de la especialidad. Y como ningún árbol se queda sin su alba, ha sido esa casa la elegida en nuestro país por el Consejo Internacional de Música, dependiente de la UNESCO, para antologizar la música española contemporánea que, incluyendo obras de los mejores, acrecienta ya por el mundo el alcance y la importancia del ambiente sinfónico nacional, perentoriamente necesitado, como tantas otras cuestiones españolas, de un semejante auténtico impulso.

Sólo trataremos, en esta nota, de tres obras concretas, esenciales, y que acaban de llegarnos a "regalado conocimiento", según hubiera escrito Erasmo.

Hace ya algún tiempo que se dió al público la sola unidad discográfica con que Joaquín Rodrigo contribuye a la mencionada "Antología Internacional". Se trata de un disco excelentemente grabado (1), y cu-

---

(1) Piezas de 30 centímetros en 33 revoluciones por minuto. Hisp. HH 1003. Madrid. (Forma parte del ciclo discográfico "Antología de la Música Española Contemporánea", que se completa con otras dos extensas grabaciones de Oscar Esplá y Jesús Guridi).

yas dos caras recogen: de una parte, el "Concierto de Aranjuez"; de la otra, la composición para orquesta y canto "Ausencias de Dulcinea", más las dos piezas breves, de interés accesorio, "Zarabanda lejana" y "Villancico". La importancia real de las obras viene exactamente dada por el orden en que las hemos citado, y quizá, dada su sensible diferencia con la composición a que acompañan, la "Zarabanda" y el "Villancico" debieron anteceder en la segunda cara a las "Ausencias de Dulcinea", quedando así, hábilmente, a modo de amables oberturas de esta última obra en lugar de como piezas meramente completadoras del microsurco. No se trata de ningún reparo de monta dada la relevante calidad del disco, que en el soberano "Concierto de Aranjuez" —sin discusión posible, la obra musical española más hermosa de la postguerra— alcanza máxima y gran expresión por mano de la Orquesta de Conciertos de Madrid, el director Odón Alonso y la guitarrista Renata Tarragó. Una vez más, los tres movimientos del "Concierto" nos entregan su noble gracia. Música fresca y tradicional, espontánea y trabajada a un tiempo, contemporánea y vieja, melancólica y reidora, con la imponderable voz de la guitarra navegando la obra toda, dueña y esclava de la orquesta, su audición nos da enésimas y plenas razones de las *revueltas* extranjeras feliz y repetidamente promovidas por el "Concierto". Las "Ausencias de Dulcinea" —nadadoras en la misma salsa del fallesco "Retablo de Maese Pedro"— acusan en su autor particularísimos oído y sensibilidad. Su dominio técnico es brillante; su inspiración, como su logro, nobles; el bajo Antonio Campo, protagonista de los pasajes cantables, confiere un aire estupendo a los versos de Cervantes, ásperos versos, y a la partitura de Rodrigo, mientras que la intervención del grupo de sopranos se nos antoja, en momentos, excesiva. En suma, el conjunto artístico y técnico de la obra es de calidad infrecuente, y su formato, un álbum en tela con nutrida información y crítica del P. Sopeña sobre el músico, las composiciones y los intérpretes, completa una fuente de alegría y belleza que no debía faltar junto a ningún tocadiscos español, ya que está junto a tantos extranjeros.

Las interpretaciones artísticas de Marisa Robles (2) incluyen, en la cara primera, las "Melodías Vascas", de Guridi —*Elegía, Religiosa, Canción del herrero, Ator Ator Mutil, Amorosa* y *Nere Maitea*—; un "Viejo Zortzico", del mismo autor, y las piezas de José María Franco "Lo-lo" (Canto de cuna) y "Canción y Danza". Bellas y delicadas, de íntegros espíritu y calor vascongados, ya queda sobradamente de manifiesto, en estas solas versiones, la limpia capacidad de la joven so-

---

(2) "Música Española para Arpa", por Marisa Robles. 33 ryls. por minuto y 30 centímetros. Hisp. HH 1026. Madrid, 1958.

lista. Por cierto que aún no he oído personalmente a Marisa Robles, pero también lo es que ya me fué elogiada por el maestro Nicanor Zabaleta. Recuerdo que fué en casa de Eduardo Carranza y que el poeta colombiano, a su vez, me presentó a Zabaleta así: "Mira: quien mejor ha tocado el arpa después del Rey David." Pues bien, en esta misma escala davídica y mágica cabe encartar: en general, todos los "santos", pocos y actuales oficiantes de arpa, y en particular, a la muchacha Marisa, que en la segunda parte de nuestro disco —parte ésta de gusto y calidad señeros— desarrolla el "Ciclo Plateresco", de Turina, para arpa y piano, el "Apunte Bético", de Gerardo Gombau (3); "El castillo moro", de López Chavarri, y siete hermosísimas variaciones sobre el viejo "Guárdame las vacas", de Narváez. Obras todas de gran dificultad técnica, de máximo encanto la última y de acrisolada bondad el conjunto, su desembarazado y preciso discurrir entre los dedos de Marisa Robles sería capaz de enamorar, usando el giro meridional, "a los propios ángeles", convocados por ella a la celeste voz del arpa. Los méritos de M. R., no necesitados de otras pruebas, disponen de ellas, sin embargo: los compositores López Chavarri y Altisen preparan ahora dos conciertos para arpa y orquesta para su estreno por esta intérprete y otros destacados creadores trabajan también para ella, con lo que, de paso, se acrecentará el repertorio español, no muy generoso ahora, del raro, noble, grave y tierno instrumento.

La tercera obra con que cerramos nuestros pequeños escapes al campo musical es la espléndida antología del cante impresionada por Manolo *Caracol* (4). Ya en estas mismas páginas (5) aludimos al coronado esfuerzo supuesto por la "Antología del cante flamenco", galardonada con el Grand Prix de l'Academie du Disque, de París, e incorporada por "Hispavox" a la discografía española. La nueva "Historia del Cante", de *Caracol,* artista de tan recia vena que ni el teatro pseudofolklórico consiguió corromper en pureza estilística y que está en la honda plenitud de sus facultades (puesto que la verdad del cante no está en los escenarios grandes ni en los teatros espaciosos con orquestita, sino en la sola y anochecida intimidad de una habitación y una guitarra, en cuyo mundo canta hoy *Caracol* tan bien como siempre o como nunca, y sólo a estas únicas plenitudes verdaderas nos podemos referir),

---

(3) Esta obra obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de la "Northern California Harpist's Association".

(4) "Una Historia del Cante Flamenco", por Manolo Caracol. Con un estudio documental del profesor M. García Matos. Dos discos de 30 centímetros en 33 revoluciones por minuto. Hisp. HH 1023 y HH 1024. Madrid, 1958.

(5) Vid. "Nota muy breve a una Antología del Cante". CUADERNOS HISPS. Madrid, marzo de 1956.

esta "Historia", decíamos, proporciona a su intérprete una marca de calidad y cantidad, puesto que pasan de cuarenta las variantes del género noble entregadas por *Caracol* a las presentes grabaciones y que en todas ellas esplenden, varias y una, la fibra, el sentido, la herida sensibilidad "jonda" del *cantaor* nacido tal. Largas y muchas modalidades de martinetes, soleares, siguiriyas, malagueñas, fandangos, bulerías, con la caña, la taranta, los tientos (acompañados éstos de su variante personal, "caracolera") y el mirabrás, las alegrías de Cádiz —bien tristes y melancólicas cuando van en serio— construyen la torre racial que *Caracol* eleva sin desmayo ni mañas, sino como confiando sin trabas todo su bronco y madurado ser a la voz, apoyada en la bella oscuridad convulsa de la guitarra de Melchor de Marchena. En el amplio álbum adjunto con los textos en español, francés e inglés (6), figura un largo y acertado estudio de D. Manuel García Matos, cuya personalidad realza y presenta, a su vez, un ajustado artículo del profesor Roberto Pla.

En las letras de los cantes observamos alguna anomalía. Por ejemplo, la *malagueña grande* y la última aparecen faltas de sus quintos versos finales (7), si bien, como lo que realmente importa es la modulación de los tercios y existen ilustres ejemplos perdurables de omisión de versos y aun de letras enteras por parte de los *cantaores*, su ausencia carece de verdadera importancia. Se lee "Galerosa" por "Galaroza" (acaso aquí se atendió sólo a la traslación exacta fonética de este pueblo, según lo "dijo" *Caracol*), y se da así, con la interrogante que reproducimos, el final del texto de la primera *alegría:* "El que de mi mal se muera (?) — hasta la ropa le quema", cuando la versión justa es: "El que de mi mal se MUERE — hasta la ropa le QUEMAN", con lo que la estrofa cobra todo su sentido. Pero nada de ello, digo, cuenta realmente; no pueden, en rigor, ni decirse defectos; estamos ante una obra de auténtica excepción y nos cabe celebrarla como escritores y sentirla como hombres: es cuanto importa.—FERNANDO QUIÑONES.

(6) A cuyas dos últimas lenguas quizá debieron haberse traducido también las letras de los cantes, que sólo aparecen en castellano, para su mejor calaje extranjero.

(7) Son, exacta y respectivamente, "... ¿Por qué te querré yo tanto?" y "... que es vivo retrato a ti".

Sección Bibliográfica

UN NUEVO LIBRO DE CARLES RIBA

La copiosa y excelente producción poética de Carles Riba se ha visto acrecentada recientemente con un nuevo libro: "Esbós de Tres Oratoris". Se suma esta última obra a una serie de libros anteriores que encuentran ahora cima feliz y culminación exacta. Del "Primer llibre d'estances" de nuestro autor al "Esbós de Tres Oratoris" se cumple, en efecto, una de las trayectorias más cuajadas y maduras que un poeta puede hoy ofrecernos entre nosotros. A través de ella tenemos, en todo momento, los hitos de una gran obra en marcha con la que el poeta ha ido jalonando eficazmente sus mejores momentos de entrega a la poesía: El rigor del "Segón llibre d'estances", que en dos épocas sucesivas mantenía la posición de la primera obra del autor; la pureza diamantina de las "Tres suites", sólo comparable a la de Jorge Guillén, a quien significativamente va dedicado —en 1930— el primer poema del libro; la suavidad de las "Elegies de Bierville", de las que Alfonso Costafreda nos proporcionó una inolvidable versión en "Adonais"; la gracia oriental de "Del joc i del foc", con la que el autor rendía culto a formas de la poesía extremo-oriental tan caras a la poesía catalana de aquel momento —1936—; la reciedumbre de "Salvatge Cor", puesto bajo la alusión de Ausias March.

Llegamos, pues, al "Esbós de Tres Oratoris" por el camino de una poesía honda y difícil, que Riba parece ahora haberse complacido en profundizar. Esa dificultad irá aneja a esta poesía, pero no es una dificultad baldía, sino la resultante natural de una obra en la que asomaban continuamente las íntimas preocupaciones del autor, humanista, traductor de los clásicos y uno de los más agudos conocedores de la poesía de todos los tiempos, especialmente la mediterránea, y más especialmente aún de la catalana.

La dificultad del "Esbós de Tres Oratoris" es, sin embargo, menor para el que ha seguido paso a paso la obra de Riba y se encuentra, por lo tanto, con un instrumento de penetración incomparable, ya que, como en todo gran autor, la tensión conseguida en su última obra puede referirse a todo el derrotero anterior.

Tres grandes temas bíblicos, desarrollados extensamente, forman este libro: "Els tres Reis d'Orient", "Llatzer el ressuscitat" y "El fill prodig".

Sorprende al iniciar la lectura que el autor utilice una composi-

ción totalmente rimada. Sorprende más esta decisión al lector devoto de las "Elegies de Vierville", en las que el poeta había sabido ofrecernos un verso sin rima, que parece que hubiera convenido más al tema del "Esbós de Tres Oratoris". Pero la voluntad del poeta se justifica pronto cuando el lector se da cuenta de que la rima ayuda insensiblemente a que los motivos de los Oratorios se manifiesten con mayor eficacia. Si al principio podía sorprender la andadura rimada pronto el lector se instala en ella y la ve como única posible en unos poemas, que no quieren ser —como se cuida muy bien el autor de adelantar en el prólogo— "esbozos en tanto que poemas, al menos intencionalmente, sino en cuanto oratorios".

Una antigua adhesión hace que el autor de esta nota prefiera el primer Oratorio: "Els tres Reis d'Orient". En él el ritmo narrativo que el poeta escoge está impregnado, en todo momento, de una hondura y trascendencia metafísicas que se resuelven finalmente en una deliciosa y tierna evocación infantil, en la que niños de todo el mundo, y entre ellos el propio poeta ("aquel niño de los ojos graciosos que yo fuí", según ha traducido Paulina Crusat), se reúnen en una Navidad intemporal, que concuerda con la que el poeta ha soñado para la llegada de los Tres Reyes a Belén. El final de este poema, para cuya cita utilizaré de nuevo la traducción de Paulina Crusat, nos presta uno de los instantes de mayor emotividad de la poesía de Riba. El poeta, al evocar aquel recuerdo soñado de infancia, exclama:

Y tengo recogida —pero perdí la llave—
una turquesa dura, única por su azul;
y un rubí, igual a una chispa
de una sangre divina; y, ahora que me hago viejo,
nunca lo miro, rojo sobre el guardado anillo,
que no vierta una lenta lágrima taciturna.

En el segundo Oratorio, "Llatzer et ressuscitat", el poeta nos traslada a la Camarga, donde una antigua tradición afirma que vivió Lázaro durante los últimos años de su vida, como Obispo de Marsella. La conversación de Lázaro y un náufrago africano nos presta una de las meditaciones más bellas que la poesía contemporánea ha dedicado al tema de la muerte.

En una traducción seguramente imperfecta no quiero dejar de dar fe de una de las más bellas estrofas. Habla Lázaro:

Hermano, empieza, existen recuerdos sin saber:
cosas que por la raíz nos han cogido a todos; una
es el gozar y despertarse de él; y por fe haber querido;
y, óyeme bien, volver de la comedia oscura
que llamas estar muerto, a este continuo
abrirse en esperanza que yo llamo estar vivo.
... ...

El tercer Oratorio, "El fill prodig", desarrolla el tema bíblico y una gran fuerza poética penetra continuamente la historia evocada. Con una gran libertad —que le permite al poeta bautizar al hijo pródigo con el nombre de Isrofel ("El incendio viene de Dios")— el poeta recrea y se recrea en el problema de la libertad que el hijo pródigo nos plantea. La creación de Riba está ahora cerca de las grandes recreaciones o libres interpretaciones poundianas de temas orientales. Con la misma voluntad de exégesis personal el poeta nos hace seguir paso a paso la historia de Isrofel, en la que una serie de referencias literarias —o mejor "transferencias literarias", como las podría llamar con terminología propia el poeta Aurelio Valls— ponen de manifiesto la vastísima cultura de Riba y su feliz incorporación al último Oratorio, en el que, además, los habituales temas de la poesía del autor se instalan frecuentemente como "leit-motivs" que quieren recordarnos casi continuamente la mano maestra y avezada que los ha dispuesto.

Resumiendo, podemos afirmar que nos encontramos ante un gran libro de poesía de uno de nuestros grandes autores contemporáneos. Carles Riba nos da en él una muestra más de su maestría que por sí misma mantiene a la poesía catalana en un altísimo lugar y le proporciona la posibilidad de sobrevivir en nuestro tiempo. La madurez y rotundidad del "Esbós de Tres Oratoris" son, hoy por hoy, la máxima aportación que últimamente nos ha ofrecido la bella lengua nordestal, hermana de la palabra de los trovadores.—JAIME FERRÁN.

TRES ANGULOS VIVOS DEL CATOLICISMO ACTUAL: UN ARTE - UNA NOVELA - UNA VIDA

WATKIN, E. I.: *Arte católico y cultura.* Madrid, Epesa, 1950, 285 págs.

La obra de Watkin es, aunque reciente, ya clásica. El ensayista y crítico inglés abre de par en par el mundo del arte católico desde su oscuro nacimiento, en brazos del arte pagano, y pasando por su plenitud de madurez, hasta las desconcertantes e inestables manifestaciones artísticas actuales.

Estudia la primavera del arte cristiano, sincronizada con el otoño de lo clásico, y después de edades oscuras nos presenta el verano cristiano con la descripción de la cristiandad y cultura de la Edad Media. El Renacimiento es presentado como último verano de la cultura cristiana, tras del cual surge el otoño del Barroco, seguido del invierno de nuestro absurdo mundo actual.

No se limita a las artes plásticas: después de las consideraciones generales, baja al detalle de toda manifestación artística, insistiendo, sobre todo en los primeros capítulos, en la literatura cristiana, que conoce con bastante perfección. Literatura, arte, vida cristiana, sentido religioso..., es decir, una historia de la espiritualidad cristiana; podemos decir mejor el impacto que el cristianismo dejó sentir en la cultura.

En un sistema de coordenadas espirituales explica los movimientos *vertical*, de deificación o exaltación espiritual mayor entre los polos Dios-alma, y *horizontal*, de la mente humana, paralelo al conocimiento secular en la cultura y en el arte, siempre en un tono de secularización. Así acusa los movimientos pendulares que acercan o apartan a la humanidad de Dios en un constante flujo y reflujo.

La inauguración de una nueva cultura y su encarnación en el tiempo y en los contactos con la geografía y la cronología es la preocupación constante del autor. No olvida el elemento religioso, sobrenatural, que con el tiempo conjugan el ser cristiano.

Cualquier capítulo que elijamos nos sorprende y satisface. Se trata de un magistral recorrido a la historia de la cultura, con interesantes puntos de vista y aportaciones originales: el jugo sazonado de profundos conocimientos histórico-religiosos, presentados con el ropaje modesto de un ensayo.

TRESE, LEO: *Muchos son uno.* Madrid, Edic. El Pez, 1956. Trad. de Julio Aguilar. Prólogo de Tomás Teresa León.

Este autor, sacerdote americano, es conocido por sus obras sacerdotales y con la presente obra descubrimos una faceta inédita. Se trata de una preciosa síntesis de Espiritualidad Seglar, tan necesaria en estos días en que parece se anda a la caza de fórmulas para la exposición de estos conceptos, olvidándose a veces de que lo interesante es una teología espiritual para seglares, base y fundamento de su espiritualidad.

En América funcionan los clubs de discusión, algo así como nuestros tradicionales círculos de estudios, tan propensos al frío esquematismo, discusión bizantina o acto formulario. En torno a estos clubs hay toda una literatura desde los manuales de formación de jefes de estas reuniones hasta los textos-guía. Este libro —son 100.000 los ejemplares vendidos— es uno de los textos preferidos.

En torno al núcleo de la doctrina del Cuerpo Místico desarrolla todo el sistema cristiano, rompiendo moldes de un texto más de Apologética o Ascética. Todo con un sentido vital y sugerente; es sencillamente original, sugestivo, atrayente... Una mansa lluvia de ideas

de la más profunda teoría, subida mística, auténtica ascética y sentido común cristiano. Nada de arquitectura teológica; es una siembra de sugerencias llena de calor y de vida.

Su plácida y sencilla exposición se rompe únicamente con el suave requiebro de una idea feliz, sugerencia oportuna e imagen audaz. Su misma transparencia pudiera presentarle falto de fondo doctrinal.

No hay más que abrir el libro para encontrar ideas originales sobre el concepto de prójimo. El capítulo del Bautismo nos hace sentir un estremecimiento de nueva vida, la Misa nos enrola en un cortejo de sacrificantes, el Matrimonio injerta el amor humano en el Amor de Dios, la Oración es fuente de vida, la Confirmación es robustecimiento, la Liturgia reúne el coro de los que cantan al unísono las alabanzas del Señor.

Es decir, en este libro se respira un sentido de vida cristiana —participación de la vida del Cristo total y de S. Agustín.

Creo se trata de un libro que dejará huella en nuestra literatura católica, que está a falta de una verdadera dignificación; es necesario darle categoría literaria, pues hemos de confesar que no todo lo que se produce está a la altura que el tema merece y las actuales circunstancias lo exigen.

MIRABEL, ELISABETH DE: *Edith Stein, hija de Israel y mártir de Cristo.* Prólogo de H. I. Marrou. Edic. Taurus, 1956, 243 págs.

No se trata de una biografía de corte ordinario; es una semblanza perfilada con acertados trazos. Nace Edith en Breslau, en 1891, y en esta Universidad destaca y llega a ocupar un lugar en su claustro de profesores

La sed de verdad la llevó por la senda de la Filosofía y entusiasmada por la doctrina de Hussel marcha a la gótica y universitaria Gottinga para estudiar la fenomenología y vivir en un ambiente de filósofos. Ella dice de aquellos días que "el ansia de saber era su única oración". Nacida en el seno de una fervorosa familia judía, profesaba el más frío indiferentismo. De sí misma dice ser atea. Pero insensiblemente la claridad de la Verdad de Cristo disipa oscuridades e incertidumbres que la Filosofía no acertaba a resolver y que la perspectiva judía no ha alcanzado.

La semilla de la fe cala y madura en silencio. Las obras de Santa Teresa le abren las puertas de la espiritualidad carmelitana y el estudio de Santo Tomás la sitúa en las veredas de la Verdad. La fe se encarga de despejar completamente el horizonte.

Llega el momento de la conversión y se bautiza en una humilde

iglesia. Abandona el brillante porvenir de la cátedra la profesora-ayudante de Hussel para cultivar su alma en el retiro de un monasterio carmelita, después de una estancia en Beurón, donde saborea la "oración de la Iglesia", dejando "respirar a su alma".

La persecución antisemita del nazismo la llevó al suplicio, convirtiendo a esta hija de Abraham en mártir de Cristo.

Esta obra es un itinerario de la búsqueda de la Verdad; en este caso, partiendo de Abraham y pasando por la Filosofía hasta llegar a Cristo, descansando en la auténtica Verdad, por la que su alma estaba inquieta.

Nos encontramos ante la auténtica "mujer fuerte" que quiso llamarse Benedicta de la Cruz. Basta leer su obra "La Ciencia de la Cruz" para comprender lo que la Cruz representa en la vida de esta judía conversa. Recordemos la trascendencia de la Cruz para el que fué pueblo elegido de Dios.

De la lectura de esta obra se saca la impresión de exotismo y extrañeza al desarrollarse en un mundo tan distinto al nuestro: nace en Alemania en el seno de una ferviente familia judía y la persecución antisemita nazi la convierte, en las cámaras de gas y hornos crematorios de Auschwitz, en mártir de Cristo.

Esta obra, que deja ver la dimensión universal de la famosa conversa, tiene el gran valor de la oportunidad en salir al paso cuando la *leyenda Edith Stein* se asomaba para apoderarse de su figura, procura disipar penumbras y equívocos con un estudio imparcial de testimonios de primera mano, depurados por una sagaz interpretación.—TOMÁS TERESA LEÓN.

EL SIGLO XIX Y LA CULTURA ESPAÑOLA

Analicemos un libro interesante (1). Con la Guerra de la Independencia y sus consecuencias, el Antiguo Régimen se derrumba estrepitosamente. Aunque Fernando VII quiera volver a la monarquía absoluta, en realidad montará una dictadura moderna, no un Gobierno semejante al de sus antepasados Borbones o al de los Austrias. La sociedad española ha experimentado grandes cambios, cuyo desconocimiento es imposible.

En primer lugar, el aumento de la población —12 millones de habitantes en 1832—, aunque mucho más lento en este primer tercio del

(1) JUAN MERCADER RIBA: *Historia de la cultura española: El siglo XIX.* Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1957.

siglo XIX que en tiempos de Fernando VI y Carlos III. Aparecen las grandes ciudades, sobre todo periféricas: Barcelona alcanza 140.000 habitantes, mientras Madrid tiene 168.000. Aumenta el número de campesinos en un 5 por 100; las clases industriales y artesanas llegan al 120 por 100. Disminuye, en cambio, la aristocracia, el clero y los funcionarios. Sin embargo, en 1808 perduraban todavía antiguas trabas señoriales, a la vez que se ha constituído una minoría culta, ávida de reformas. A esta minoría la Guerra de la Independencia aporta el concurso, unas veces positivo y otras negativo, de las masas populares. Como muy bien observa el autor "es innegable que con el hecho de asomarse el pueblo hispánico al ventanal de la política, que fué la consecuencia inmediata de la Guerra de la Independencia, quedó desarticulado del todo el engranaje de nuestra sociedad dieciochesca" (p. 11).

Las Cortes de Cádiz sientan el principio de la soberanía nacional: el individuo, como tal, va a ser la célula de la nueva sociedad. Queda suprimido el régimen señorial, se ataca a los mayorazgos —suprimidos totalmente por las Cortes del trienio liberal— y, con Mendizábal principalmente, se lleva a cabo la desamortización eclesiástica, pero también la comunal, siguiendo ideas de Campomanes y Jovellanos, con olvido de las colectivistas de Aranda y Olavide. Se nacionaliza el Ejército, desaparecen los gremios y se proclama la libertad de industria.

Las Cortes de Cádiz sientan el principio de la soberanía nacional y el de la división de poderes —con grandes recelos ante el ejecutivo—, dictan reformas judiciales y acometen una nueva división provincial y local. Todo esto se afianza en las Cortes de 1820 y después de la muerte de Fernando VII. Los ministros gobiernan en nombre del Rey, y en 1820 comienzan a agruparse en torno del ministro más caracterizado —entonces Agustín Argüelles—, prefigurando así el cargo de Jefe del Gobierno.

Comienza el siglo XIX con un enorme déficit presupuestario del Estado español —7.000 millones de reales de vellón en 1808—, que se ve aumentado en un 70 por 100 por los gastos que ocasiona la Guerra de la Independencia. De manera que la tendencia de los gobiernos de Fernando VII será el ahorro estatal lo que acarrea la enemistad de la burocracia y los militares, que en 1820 acaudillan la rebelión constitucional. Pero este estado financiero fue superado a lo largo del siglo por los adelantos técnicos y científicos, y la progresiva riqueza general del país. En efecto, como consecuencia de la independencia de América se intensifica el cultivo de cereales en España, llegando en 1833 a exportar trigo. "También fueron importantes la producción vinícola y, sobre todo, la del aceite andaluz, del que se exportaban anualmente más de

un millón de arrobas. De la región valenciana eran ya renombrados los naranjales y las plantaciones de arroz, fuente cuantiosa de ingresos de la Corona..." (p. 47). Se intensifica la producción de algodón (Motril) y el cultivo de la seda (Murcia y Málaga) y del azafrán manchego. En esta época empieza también el maquinismo español, con la introducción de la fuerza motriz del vapor en 1817 —navegación del Guadalquivir—, y el nacimiento de la industria textil catalana. Comienza también la lucha entre librecambistas y proteccionistas, que durará hasta Cánovas; se construyen nuevas carreteras, y algunos canales, y en Cataluña aparecen las primeras diligencias, como servicio regular de viajeros (1815).

En cuanto a la cultura del país, las reformas universitarias de Roda (1771) y de Caballero (1807) inician los estudios científicos modernos, que ya contaban con precedentes como el del Seminario de Vergara. Se crean nuevos establecimientos de segunda enseñanza, al margen de la Universidad. Godoy funda el Instituto Pestalozziano. Durante la Guerra de la Independencia la política educativa se centra en torno a los informes de Quintana y Jovellanos. "El informe de Quintana, inspirándose claramente en Condorcet, el pedagogo de la Convención francesa, aboga resueltamente por el principio de generalidad de la instrucción, haciéndola extensiva a todos los españoles, por lo menos en su grado inicial, consistente en saber leer, escribir y contar y en conocer los dogmas fundamentales de la religión cristiana y las máximas de moral y de ciudadanía. Preconizaba también Quintana en su informe de 1809 la uniformización de los planes de estudio, la imposición de la lengua castellana como instrumento único de enseñanza y el carácter gratuito de ésta como servicio del Estado, que había de ser la consecuencia lógica de su generalización legal entre todos los estamentos sociales. En los grados medio y superior, Quintana sacrificaba resueltamente las humanidades para abrir de par en par las puertas a las disciplinas científicas, pues ello era interpretado entonces como un signo inequívoco de progreso" (p. 54-55). Jovellanos, en cambio, mantiene un eclecticismo entre Ciencias y Humanidades, y distingue una educación liberal (para las minorías) y otra técnica (para el pueblo). Estas ideas quedaron sin aplicación en 1814, pero volvieron a aparecer en 1820, con el predominio absoluto del plan de Quintana. Se crea la Universidad Central en Madrid, y se retablece la de Barcelona (1822). El Plan Calomarde de 1824 demuestra cómo ya no le es posible al absolutismo volver al estado de cosas setecentista. Hubo también colegios privados, entre ellos el de Alberto Lista. de gran influencia pedagógica. Discípulos suyos fueron Espronceda, Escosura, Roca de Togores, el conde de Cheste, Alejandro Mon, Fa-

cundo Infante, Agustín Durán y también Pedro José Pidal, Abenamar, Castillo Ayensa, y en Sevilla, en los últimos años de su vida, Amador de los Ríos, Bécquer, etc. Lista "inauguró en España la fase del romanticismo histórico-tradicionalista, conservador en el fondo del orden social, contrastando con el romanticismo en su segunda parte, liberal y revolucionario, que adoptarían, sin embargo, casi todos sus discípulos" (p. 61). En Cervera se educaron Cabanyes, Milá y Fontanals y Jaime Balmes.

En este primer tercio del siglo se inicia también el periodismo político español. Echo de menos en el estudio de Mercader la mención de la prensa de los emigrados en Londres, de gran importancia para el futuro desarrollo intelectual del país.

Un capítulo muy importante dedica el autor a la *Organización política de la España liberal.* Afianzado el liberalismo —aunque sólo sea como teoría— a partir de 1840, pasan por estas páginas Espartero y Narváez, las diversas Constituciones, los partidos moderado y progresista, la *Unión Liberal* de O'Donnell, la *Gloriosa* Revolución de septiembre (1868), Amadeo y la Primera República, la componenda canovista de la Restauración (Cánovas y Sagasta), el sistema caciquil y, a finales del siglo, la aparición de los primeros movimientos obreros. Mercader Riba resume su pensamiento en el siguiente párrafo: "Así, pues, el siglo XIX, lejos de representar una etapa estéril para España, significó para nuestro país un continuo enriquecimiento material y un evidente progreso, un cambio fundamental en la mentalidad popular y en las costumbres, la instauración de nuevas formas de vida colectiva. Tal vez la acción absorbente de la política explica la dilapidación de muchas energías, y en cierto modo, el atraso cultural y científico de nuestra patria en relación con el occidente europeo. Pero, así y todo, está fuera de duda que el país muestra una vitalidad impresionante, que ni la amputación súbita del Imperio colonial, ni los infortunios de la guerra civil, ni los desaciertos de los políticos pudieron refrenar" (p. 66). Sin embargo, a lo largo del siglo pasado fué incrementándose el pesimismo español, que tuvo su acuñación lapidaria en frase famosa de Cánovas, quien creía necesario el cacique, seguido en esto por hombres como D. Santiago Ramón y Cajal. A lo sumo, en esta sucinta y clara visión de la política ochocentista, me hubiese gustado que se destacase más su cohesión íntima, por ejemplo, el sustrato social que une a la *vicalvarada* de 1854 con la futura Restauración.

En la segunda mitad del siglo la población sigue creciendo en sus dos vertientes: aumento de la natalidad y disminución de la mortalidad, sobre todo infantil; y esto a pesar de las epidemias —la del cólera de 1885 rebajó la población total en 29.000 unidades— y la gran

emigración a América, mas la que el autor llama emigración "golondrina" a las regiones del norte de Africa. Hay también un notable movimiento interior de la población. Así, Madrid y Barcelona acaban la centuria con más de medio millón de habitantes, seguidas por Valencia, Sevilla, Málaga y Zaragoza. La antigua aristocracia y la nueva burguesía ascendente se van poco a poco identificando a lo largo del siglo, rindiendo las dos culto al dinero: "La riqueza misma llega a ser considerada como signo de inteligencia y de laboriosidad, de utilidad social; la pobreza, en cambio, lo sería de ignorancia y de incapacidad" (p. 92). La desamortización sustituyó un latifundismo comunal por otro individualista: "...la estructura social agraria de la mayor parte de España más bien empeoró con este cambio" (p. 94). Esto dió lugar a las revueltas de campesinos andaluces y extremeños, y al nacimiento de organizaciones terroristas, como la llamada "Mano Negra". La Iglesia, durante mucho tiempo, se negó a reconocer la venta de los bienes eclesiásticos, apoyando, por tanto, al carlismo frente a Isabel II; pero al fin se llegó a un compromiso, el Concordato de 1851. Después de él continuaron las ventas de bienes eclesiásticos, siguiendo los bandazos de la política, y el anticlericalismo llegó a ser un fenómeno de preocupación nacional. Junto a los grandes capitalistas aristócratas o ennoblecidos, la clase media universitaria y la burocracia estatal desempeñan papel preponderante en la gestión pública. Y lo mismo los industriales catalanes y vascos, al nacimiento de cuyas industrias dedica muy pertinentes páginas el autor. Al final del siglo aparecen los obreros, con mentalidad de clase cada vez más segura, y con ideas de Bakunin y de Marx.

Continúa creciendo la riqueza del país, sobre todo en su transformación técnica: servicio de Correos, gas del alumbrado, electricidad, telégrafo y la llamada "era de los ferrocarriles". Se construyen en este siglo casi todas las líneas españolas, empezando por la de Barcelona-Mataró en 1848; pero la especulación del momento confía el tendido a compañías extranjeras, sobre todo inglesas y francesas, perdiéndose así una magnífica ocasión para la industria pesada nacional. Se intensifica también la explotación minera, pero se ceden al extranjero algunas minas muy importantes, como las de Ríotinto en 1873. Las ideas de libertad económica ponen en peligro la naciente industria catalana, no dándose cuenta los gobiernos de su importancia para toda la nación, pero —como ya he dicho— con Cánovas y la Restauración triunfa por fin el proteccionismo. Se atiende también a las cuestiones financieras, con parias reformas, que culminan en 1900 en la de Raimundo Fernández Villaverde. La peseta es ya la unidad monetaria del país (1868 y reinado de Amadeo I).

Un estimable capítulo dedica el autor a la cultura en la segunda mitad del siglo: Romanticismo castellano, "Renaicença" catalana, y la Ley Moyano de 1857, que afianza el sistema liberal en la Instrucción Pública, dibujando ya su aspecto actual. En 1836 se crea la Dirección General de Estudios (Quintana), en la que se prefigura el Ministerio de Instrucción Pública, que no se creará, sin embargo, hasta 1901. La primera escuela normal es de 1839, creada por el pedagogo Montesino. Pero a los maestros no se les considerará funcionarios del Estado hasta la Ley Romanones de 1901. En este rápido recorrido de la cultura española en la segunda mitad del siglo XIX, Mercader Riba olvida el importante renacimiento de la literatura vernácula gallega —paralela a la "Renaixença"—, concede poca relevancia al krausismo, y destaca insuficientemente la obra de Galdós. Igualmente en materia científica me hubiese gustado mayor amplitud: más dedicación a Cajal y su significado y más nombres. En cambio, me parece que valora excesivamente la obra juvenil de Menéndez y Pelayo sobre la ciencia española.

Finalmente, el libro termina con el estudio de las artes plásticas decimonónicas. Clasicistas, románticos y modernistas (Gaudí) en Arquitectura; academicismo, realismo y modernismo en Escultura, y en la Pintura, epígonos de Goya, discípulos españoles de David, románticos, costumbrismo andaluz, los cuadros de historia —con Rosales—, la pintura de género —Fortuny—, paisajismo catalán y, al finalizar la centuria, impresionismo y tendencias espiritualistas, que enlazan con el Siglo de Oro (Zuloaga). En este tomo o en el anterior de la Historia de la Cultura española me hubiese gustado un mayor estudio monográfico de Goya.

Las numerosas reproducciones en negro y en color representan un esfuerzo editorial extraordinario, digno del mayor elogio. Cada una de estas planchas lleva un muy adecuado comentario, que a veces suple algunas de la omisiones indicadas en el texto.—ALBERTO GIL NOVALES.

LA FILOSOFIA UNIVERSAL DE VASCONCELOS

El profesor de la Universidad de Nuevo León, Méjico, doctor Agustín Basave Fernández del Valle, acaba de publicar un estudio sobre José Vasconcelos (1) como quizá no exista precedente de obra

(1) AGUSTÍN BASABE: *La filosofía de José Vasconcelos*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1958.

escrita sobre la personalidad y el sistema de un escritor vivo. Discípulo y admirador de Vasconcelos, que "irrumpió dentro de la pobreza filosófica de Hispanoamérica —dice Basave— como majestuoso volcán en el centro de un desierto"; Vasconcelos es para el autor del libro un personaje a la vez apasionado y apasionante, desmesurado e impaciente de lo eterno, al que dedica un estudio biográfico que por el grado de identificación y comprensión del personaje nos recuerda más que las frías biografías contemporáneas al estilo de Ludwig y Zweig, las narraciones contemporáneas en las que se nos da con todo el aliento y calidad de lo vivo el testimonio espiritual de la presencia de un hombre.

En su sistemática y en el procedimiento exhaustivo de estudiar la obra del filósofo mejicano este libro nos recuerda otros dos grandes estudios de pensadores hispánicos, el "José Enrique Rodó", de Glicerio Albarrán, y la obra de Carlos Antonio Arean, sobre Ramón de Basterra; aunque quizá la orientación general del libro que hoy comentamos parte de una más estrecha identificación con la personalidad del maestro analizado y biografiado al que, en el caso de Basave, se ha tratado como hombre antes de contemplarlo como objeto de estudio.

El libro se divide en cuatro grandes partes fragmentadas a su vez en once títulos y éstos divididos en capítulos. Ante la imposibilidad de resumir sin riesgo de graves omisiones esta obra, nos limitaremos a dar una idea general del contenido de sus títulos: el primero y segundo tratan, respectivamente, del hombre y el estilo, haciendo una armónica descripción del sistema de Vasconcelos y de la forma por la que éste halla su expresión.

El título tercero sitúa a Vasconcelos en el panorama general de la filosofía hispanoamericana, poniendo como lema del análisis la frase en que el filósofo mejicano resume su posición: "Convertir lo físico al ritmo de la emoción y al propósito inmaterial. He aquí la dinámica de una filosofía iberoamericana." Oponiendo el bolivarismo al monroísmo, Vasconcelos adopta a Ulises como símbolo de una raza que inquiere y sueña, dejando aparte a los anglosajones con su educación basada en el saber práctico y aconsejando a los iberoamericanos sus fieles al "saber culto", al "saber de salvación": "por mi raza hablará el espíritu". El panorama general de la filosofía de Vasconcelos y el estudio de las influencias y antiinfluencias sufridas por Vasconcelos (Empédocles, Kant, Bergson y Whitehead), son objeto de los títulos IV y V de la obra, mientras que la segunda parte (títulos VI, VII y VIII) recoge las líneas maestras del pensamiento filosófico del gran autor mejicano analizando separadamente la lógica orgánica, la metafísica y la ética.

La tercera parte (título IX) nos pone en contacto con el amplio mundo de la estética vasconceliana, en la que merece destacarse una reducida antología de textos, criterios y opiniones sobre distintas manifestaciones artísticas contempladas desde una apasionada mentalidad hispánica. De entre sus juicios cabe recordar las acertadas notas a las distintas manifestaciones del arte español y peculiarmente al mudéjar y al barroco, que son cuidadosamente glosadas por Basave.

La cuarta parte de la obra vuelve a relacionarnos con la antropología del gran pensador hispánico; bajo el título "Algo más sobre el hombre" el autor del libro nos descubre diferentes aspectos espirituales de gran importancia para la comprensión general de su vida y de su obra. De aquí pasamos al título final de la obra: "El destino de José Vasconcelos", en el se refleja la arrebatadora ansia de unidad del filósofo, para estudiar, por último, la herencia cultural que deja; "su itinerario —dice Basave— no ha transcurrido en vano. La esperanza penetra a través del tiempo y funda su vida".

La filosofía de José Vasconcelos es un gran libro en el que resuena en toda su intensidad el eco de unidad hispánica que ha llenado la existencia —aun susceptible de producir grandes obras— del gran pensador iberoamericano. El mérito de Agustín Basave estriba principalmente en haber sabido transmitir toda la intensidad de esta vida y su trascendental mensaje.—RAÚL CHÁVARRI.

UN ENSAYO DE RICARDO GULLON SOBRE DON ANTONIO MACHADO

Ricardo Gullón es uno de los primeros ensayistas literarios de lengua española. Muy alerta y muy preparado, conoce las literaturas española y extranjera como pocos escritores. Gullón no es un especialista —¿es la especialización una fatalidad biológica en el desarrollo cultural del hombre?—, sino un hombre de gusto amplio, al que no le es ajeno ningún aspecto literario. Ahí está su estudio —con el espléndido Bleçua— sobre la poesía de Jorge Guillén. O su edición y estudio de *Miau,* de Galdós, que marca una vuelta seria al gran novelista. O sus trabajos sobre el escultor Ferrán o el pintor Eduardo Vicente. O sus agudas colaboraciones en la revista *Insula.*

Ricardo tiene, a más de cultura reposada —y adecuación instrumental a su objeto—, pluma tersa e intuición y gusto. Porque la crítica, cada vez es más claro que será lo que se quiera de método y andamiaje, pero sobre todo es sensibilidad e intuición estética.

La prosa de Gullón, en cuanto a rigor y responsabilidad, tiene mucho de informe jurídico, sin parcialidad ni desatención. Sólo que en su caso es el juicio de un escritor sereno y pulcro, de lectura profunda y hombría de bien. Quizá se trasparezca el color moral de la persona en lo que escribe, a más de tantas luchas estilísticas de expresión y espirituales de la trama del hombre-escritor. En Ricardo Gullón, su prosa transparenta confianza, seguridad, conciencia de que el escritor no está jugando a echar balones fuera. Leyéndole se sabe que no traicionará en la apreciación, aunque podamos disentir de él. Ricardo es un hombre para las letras porque es un hombre para la vida: un ser responsable. Desde su rincón cántabro, lee, medita y señorea el paisaje literario de su tiempo.

Por razones profesionales, Ricardo anduvo y vivió el paisaje soriano de la poesía de Machado, al que inmortalizó, recreó, descubrió en versos de tanto calor humano y diafanidad impecable. Por razones cordiales y de inteligencia, Ricardo se vence del lado de la poesía. Por razones humanas, Ricardo tiene una bondad muy machadiana —es, "en el buen sentido de la palabra, bueno", como el poeta—. Lo único que no tiene de él es el "torpe aliño indumentario". Ricardo es un hombre cumplido y cumplidor, centro de una familia, no un muñón —en lo sentimental— como el melancólico don Antonio.

De todo esto se concluye que Machado es un buen tema para Ricardo Gullón. (Por fortuna, para muchos, desde el número homenaje de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS hasta los libros de Ramón Zubiría o Serrano Poncela, o los trabajos de Bousoño, Sánchez Barbudo o José Luis Cano, por ejemplo.) Y no porque Gullón no vea sino este tipo de poesía, ya que ahí está su entendimiento cabalísimo de Guillén o de la poesía joven española.

Las secretas galerías de Antonio Machado (1) es un ensayo que requeriría mayor extensión, aunque se trate ya de un estudio concentrado y riguroso, en el que se dan las características de la crítica gulloniana: acuidad, seriedad, entendimiento, valoración correcta y estilo de buen escritor meditativo. Y, a veces —creo que es inevitable en un escritor—, pretexto para decirse, más que mera glosa. La estilística actual —entiéndase con todas las restricciones necesarias—, principalmente en los no escritores o poetas, está cayendo en recuento estadístico, en comentario trivial o, cuando más, en explicación, como si implícitamente, se creyese que el lector es lo suficientemente tonto como para necesitar papillas obvias.

Ricardo Gullón parte en el ensayo presente de considerar la uni-

---

(1) RICARDO GULLÓN: *Las secretas galerías de Antonio Machado.* Cuadernos Taurus, Madrid, 1958.

dad de la obra machadiana: "En la obra de Antonio Machado no acierto a ver la evolución." Es decir, nace ya con la altura final, con las condiciones que la distinguen y dan rango. Yo también lo veo así, pero creo que la vida fué dando a don Antonio mayor desnudez aún que la inicial, en el verso y en la prosa; una temática más sencilla o más compleja, un dolor de verdad, no una vaga melancolía. Don Antonio es otro —quizá no en los procedimientos literarios externos— después de la muerte de Leonor. Entonces, el amor —no ya el sueño neblinoso de un corazón adolescente—, un amor que no se cotizó ni desencantó —también un amor que no se cumplió—, chorrea un dolor que llega al verso tremendo de "Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía". De las tierras de España pasó a la entraña española, a ser un poco padre de su Patria y temer con el desasosiego con que se inquietan los padres. Desde aquí, lo que podía ser literatura, se hizo realidad.

Gullón estudia en su trabajo la "palabra viva y verdadera" del poeta, o, como decía don Antonio, "la palabra esencial en el tiempo", especie de alcaloide de su poética. Pero bien entendido: la palabra esencial de un hombre en un tiempo, historificada y con un latido irrepetible. O como recuerda Gullón en una cita de Machado que le es particularmente grata —escrita en tiempos de arte deshumanizado, por lo que le menospreciaron quienes terminaron por adorarle: "el poeta es mi hermano", decía don Antonio, y no por falsa humildad, sino desgarrado—: "Quien no habla a un hombre, no habla al hombre; quien no habla al hombre, no habla a nadie." De ahí surge la consideración de humanismo y humanización en Machado y la clave de su entramado mental y sensitivo: el hombre en el tiempo. Es muy inteligente la consideración, relativa, de la marginalidad de don Antonio con respecto al modernismo y al empuje andino de Rubén, quien le calificó de "misterioso y silencioso" con un acierto innegable. A esta condición misteriosa de Machado dedica unas observaciones muy finas Gullón. Para nuestro crítico no es posible una poesía esencial sin partir de la existencialidad del hombre-poeta. De ahí, precisamente, nace uno de los valores de la poesía, de cuya importancia no es momento oportuno para hablar: su testimonialidad. Nadie poroso a la vida que le rodea, puede no impregnarse de su tiempo ni dejar de dar fe de él, en un sentido u otro. Ahora bien, el testimonio puede ser meramente judicial o constituir, además, una obra poética. Incluso la poesía de evasión manifiesta dónde le aprieta el alma, dónde le duele su tiempo al poeta.—Ramón de Garciasol.

PRESENCIA DEL MITO

Lo primero que me parece oportuno señalar en este libro es la personalidad del autor. No nos encontramos ante un escritor español, sino rumano. Esto equivale tanto como a decir que su significación ideológica está cargada de latinidad, de romanidad; y llegando al último matiz de esta circunstancia geográfica y cultural de Vintila Horia hemos de expresar nuestra sorpresa admirativa ante el contenido común de estos diversos ensayos reunidos bajo el sugestivo título de *Presencia del mito* (1).

Lo que hemos llamado condición de "romanidad" les otorga un carácter muy concreto y de gran significación para los occidentales. Culturalmente —determinación geográfica— Rumania pertenece a la zona oriental del pensamiento cristiano; su significación cultural es de zona puente entre la cultura cristiana occidental y la cristiana oriental. De esta circunstancia nace un vigor y una amplitud de las ideas; vigor, en cuanto que las ideas se fundamentan en dos tradiciones de matices distintos y complementarios: la oriental y la occidental; amplitud, en cuanto que esas ideas recogen la perspectiva de dos mundos complementarios, llamados a unificarse, a entenderse, a comprenderse. En los ensayos de Vintila Horia me ha parecido encontrar estos caracteres netamente prefigurados.

El libro consta de un conjunto de ensayos cuyos títulos son a cada cual más sugestivo: prologados por una "advertencia" del autor, los ensayos están ordenados así: "El origen folklórico de la interpretación cíclica de la Historia", pp. 13-47; "Valoración filosófica de la novela", pp. 49-91; "Los rusos no son bárbaros", pp. 93-121; "Tres notas sobre Toynbee": Industrialismo y autenticidad, El discutido mito del proletariado, Poesía de la historia, pp. 123-156; "Ensayo sobre una filosofía del mito", pp. 157-204; y Apéndices: "El bosque prohibido", de Mircea Eliade, "Nota sobre el maniqueísmo", pp. 207-224.

"El dios Pan —dice Horia— no ha muerto. Sigue vivo no sólo en las selvas, en medio de las sociedades primitivas que adoran todavía a sus antiguos ídolos, sino también en Europa, en el universo de la aldea, donde el cristiano se ha mitologizado y el hombre permanece inmutable, dentro de un horizonte estilístico tradicional." Vivimos en una *civilización detenida*, "me refiero a aquella civilización tradicional, o campesina, creadora del folklore, cristiana en parte, en parte pagana, cuya filosofía es el opuesto de la filosofía cristiana, y cuya

(1) VINTILA HORIA: *Presencia del mito*. Colección "21". Editorial Escelicer, S. A., Madrid, 1956.

presencia sigue siendo universal después de dos mil años de cristianismo", dice Horia. Estos ensayos han nacido de su "encuentro con el concepto de *revolución cristiana,* por un lado, y, por otro, con la revelación del universo del mito, antípodas esenciales del momento que vivimos". Así explica Horia el contenido de sus ensayos, publicados en diversas revistas españolas, argentinas e italianas.

Claro está que el título común de estos ensayos, el que los reúne en un haz de sabrosa lectura, sugiera inmediatamente, dentro del ámbito de la cultura rumana en el exilio, el nombre de Mircea Eliade, con quien Horia está ligado por amistad. No sólo han determinado las ideas de Horia, *El mito del eterno retorno* y el *Tratado de Historia de las Religiones,* libros de Eliade, sino también *Imágenes y Símbolos,* del mismo escritor rumano.

Pero Horia sigue un proceso mental personal. Tiene su propio mundo de ideas; un mundo de ideas que nutre la preocupación un poco angustiada por el momento en que vivimos; esta nota angustiosa, que se percibe en todos los escritos de Vintila Horia, no podemos atribuirla a estupor ante lo incomprensible de la hora nuestra, sino a un afán de claridad, de luz, de llaneza y matices, como un mosaico bizantino.

Horia, en su primer ensayo, considera que la fuerza transformadora del Cristianismo ha sido, en cierto modo, anquilosada por la renovada presencia del mito, de la fuerza inmóvil del cosmos, que ha retornado a presionar sobre la voluntad del hombre, sobrecogiendo su capacidad de fe y de decisión. Sin este "ricorso" —¿Juan Bautista Vico no se esconde lejanamente detrás de las ideas de Horia?— de la fuerza cósmica, la novela —segundo ensayo— no habría podido descubrir la universalidad de la condición humana, por encima de las civilizaciones y de la historia (p. 52), uno de los hallazgos más sugestivos de nuestro tiempo. Claro está que acaso la única objeción que quepa poner al conjunto de ensayos de Horia es la de no haber insistido, desde esta perspectiva que acabamos de enunciar, en la significación de la novela de André Malraux. Apunta Horia con acierto que la condición humana tiende a ser hoy la negación del provincialismo, del costumbrismo, que fué la clave de la segunda guerra mundial; pero al mismo tiempo ha sido el costumbrismo en la literatura lo que ha permitido, en cierta medida, la reaparición de la fuerza mítica, diluída en lo popular y en lo campesino.

Por último, explicaremos brevemente la sugestiva y positiva visión de la fuerza rusa, en el ensayo que Vintila Horia titula "Los rusos no son bárbaros". Rusia es un pueblo determinado por su historia, a pesar de la revolución rusa, negadora de la tradición. De-

terminados en un sentido geopolítico, espiritual y cósmico, puesto que el marxismo —que teóricamente tenía que desarrollarse en Inglaterra y Alemania, como los países más propicios, según opinión de Marx— ruso, a pesar de sus esfuerzos de industrialización, no ha podido desarraigar la condición "rural", telúrica del alma rusa. La política rusa será siempre previsible, puesto que obedece a fuerzas arraigadas en el subsuelo del pasado. El poderío ruso no responde a sus posibilidades materiales; de aquí la amenaza constante de destrucción, por las mismas causas que, en opinión de Ortega, deshicieron el imperio romano. La expansión territorial sólo hace aumentar la masa humana sumida bajo el imperio indestructible de lo telúrico. La política rusa se ve constreñida a una serie de éxitos pequeños, causantes quizá de pequeñas catástrofes, pero jamás capaces de ordenar el mundo a la medida de la sutileza de su inteligencia, que por determinada no puede ser creadora. El actual estado político sopiético sólo hace reproducir, artificial y rígidamente, formas que pertenecen a un pasado, hasta el punto de que no ha podido impedir la aparición de nuevas castas —"la nueva clase" de Dijilas—, que sustituyen a las antiguas; no son los mismos hombres, pero sí son las mismas castas. Y a la aparición de nuevas castas en el seno de una sociedad que se decía a sí misma nueva, ha correspondido, en el orden de los instrumentos de dominación y expansión, la aparición de ejércitos tributarios, mercenarios, satélites, que, como en el imperio romano, pueden ser la cuna de los emperadores provincianos. Y con ello el fin del imperio.

Todo imperio es imposible. Sólo es posible el dominio del hombre sobre sí mismo, para alzarse sobre las fuerzas míticas y dominarlas.—JOSÉ VILA SELMA.

INDICE

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

En "Hispanoamérica a la vista", la segunda parte del trabajo de Manuel Fraga Iribarne: *Introducción a la historia constitucional del Brasil.* Portada y dibujos del pintor español Antonio Lago Rivera.

INTRODUCCION A LA HISTORIA CONSTITUCIONAL DEL BRASIL

POR

MANUEL FRAGA IRIBARNE

(*) Los dos primeros capítulos del presente trabajo: I. *Brasil, un continente dentro de un continente*, y II. *La formación histórica del Brasil*, se publicaron en el número 105 (septiembre 1958).

III. LA REPUBLICA DE LOS ESTADOS UNIDOS DEL BRASIL

Con la República, Brasil entra en la fase actual de su Historia institucional (80). Proclamada por el golpe de Estado del 15 de noviembre de 1889, siguieron catorce meses de autocracia militar, en los que se adoptaron importantes características medidas, como la separación de la Iglesia y el Estado, el matrimonio civil, etc.

El Gobierno provisional nombró, el 3 de diciembre de 1889, una Comisión de cinco miembros, cuyo proyecto fué publicado por Decreto número 510, de 22 de junio de 1890. Se convocó el Congreso Nacional, que aprobó, el 24 de febrero de 1891, la "Constituçao da Republica dos Estados Unidos do Brasil", muy influído por las ideas del gran jurista Ruy Barboso y, a su través, por el constitucionalismo norteamericano. Esta Constitución durará hasta la crisis de 1930, fracasando numerosos intentos de revisarla. Sólo prosperó la reforma de 7 de septiembre de 1926, bajo la Presidencia de Artur Bernardes, sobre la base de un proyecto del profesor Herculano de Freitas.

Deodoro fué hecho Presidente constitucional, pero de hecho continuó la autocracia militar hasta 1894, primero, con el propio Mariscal; luego, con otro que lo

---

(80) Ved, en particular, Felisbelo Freire, "Historia constitucional da Republica dos Estados Unidos do Brasil", 2.ª ed., Río, 1894; Prado Junior, "Evolução politica do Brasil", 2.ª ed., São Paulo, 1947; Duarte Néstor, "A ordem privada e a organização politica nacional. Contribução a Sociología politica brasileira", São Paulo, 1939; Jacques Lambert, "Le Brésil, structure sociale et institutions politiques", París, 1953; J. F. Oliveira Vianna, "Instituções politicas brasileiras; fundamentos sociais do Estado", Río, 1954; T. Lynn Smith, "Brasil; people and institutions", Baton Rouge, 1954; Leslie Lipson, "O governo no Brasil contemporaneo", en *Revista Brasileira de Estudos Politicos*, Minas Gerais, vol. I (1956), págs. 49-69; Gomes Ribeiro, "A genese historica da Constitução federal", 1917; Agenor Roure, "A Constituinte Republicana", 1920; Avelino Leal, "Teoría e Prática da Constitução", 1925; Ruy Barbosa, "Comentarios a Constitução Federal Brasileira; Catta-Preta, "Organização politica do Brasil", 1928; Paulo de Lacerda, "Principios de Direito Constitucional Brasileiro", 1929.

Respecto a la Constitución vigente, debe destacarse el libro de José Duarte. "A Constitução brasileira de 1946. Exegese dos textos a luz dos trabalhos da Assembleia Constituinte", 3 vols., Río, 1947; los Comentarios de Pontes de Miranda (4 vols., 1947), Carlos Maximiliano (3 vols., 1948) y Cavalcanti (4 volúmenes, 1948); el libro de Eduardo Espínola, "Constitução dos Estados Unidos do Bresil", 2 vols., Río, 1952, y la nota de Diego Sevilla, "La Constitución brasileña de 1946", en *Información Jorídica*, número 47 (1947), págs. 39 y ss.

derribó, Floriano Perooto. La República parecía iniciarse bajo el mismo sino del cuartelazo, que florecía en muchos países hispánicos. Afortunadamente para el Brasil, pronto se cortó esta tendencia. En 1894 aparece el primer Presidente civil, Moráes Barros, y esta dirección tendrá escasas excepciones; hasta el general Dutra no hubo más Presidencia militar que la del Mariscal Hermes de Fonseca (1910-1914), sobrino de Deodoro (81). En realidad, la República brasileña no tuvo más que dos revoluciones: la que derribó el Imperio y la que trajo al poder a Vargas, en 1930, y ésta segunda fué una revolución civil.

De 1898 a 1902, Campos Valles logró poner orden en el caos económico y financiero que siguió a la caída del Imperio, y de 1902 a 1906, Rodríguez Alves, ayudado por Oswaldo Cruz, sanea y embellece la capital, mientras Río Branco continúa la gran gestión diplomática iniciada en la anterior Presidencia. El país, de nuevo encarrilado, sigue prosperando con la emigración y el café.

Por su parte, la práctica federal lleva al predominio de los grandes Estados: los tres primeros presidentes civiles proceden de Sao Paulo y les seguirán no pocos de Minas Geráis (82). De este difícil equilibrio y de los problemas que el *monocultivo creará a todos los países iberoamericanos en la gran crisis* de 1929 surgirán los elementos para la problemática de 1930.

El Presidente Washington Luis, paulista, hizo aparecer su apoyo oficial a la candidatura de Luis Prestes en las elecciones de 1930. Surge entretanto la Alianza Liberal de los Gobernadores de Paraiba (Passóa), Minas (Antonio Carlos) y Río Grande (Vargas), en defensa de los derechos de los Estados medianos. El asesinato del primero dió lugar a la sublevación de los tres Estados el 3 de octubre de 1930. Vargas, al frente de la Junta Revolucionaria, entró vencedor en Río al mes siguiente. Se abría un período de mayor interés, que iba a desembocar en "el ejemplo de mayor éxito de un Gobierno autoritario en el Hemisferio Occidental".

Getulio Vargas llena una generación de la vida del Brasil, como Presidente provisional de 1930 a 1934, como Presidente constitucional de 1934 a 1937, y, después de la reforma de este año, como Jefe del "Estado Novo", hasta 1945, para lograr ser reelegido más tarde otra vez Presidente y morir siéndolo en condiciones extraordinarias y que le hacen seguir pesando después de muerto.

Sus posibles errores no podrán empeñar el juicio de ser un hombre que decididamente hace época en la Historia patria y que hizo recordar los tiempos de Don Pedro II. "Su Majestad el Presidente" formó un Gobierno decidido, que atacó los grandes problemas, rodeándose de colaboradores de la altura de Oswaldo Aranha, Afranio de Mello Franco, etc. Supo mantenerse en una línea firme, lo mismo ante los comunistas de Prestes que los "integralistas" de Sal-

---

(81) Lamentablemente, su candidato se produjo precisamente en contra de la gran figura de Ruy Barbosa, derrotado por la maquinaria electoral. V. Michel Simon, "Ruy", Río, 1949.

(82) "El federalismo de importación traerá los predominios regionales, y el imperio del sufragio contribuirá a elaborar uno de los aspectos políticos fundamentales del Brasil durante los siguientes cincuenta años: un sistema de caciques atemperados por la presencia del Ejército y la Armada, que en momentos concretos vienen a desempeñar un importante papel en la dirección de la cosa pública" (J. Ignacio Tena Ybarra, "Evolución constitucional del Brasil", en *Revista de Estudios Políticos,* números 31-32 (1947), págs. 201 y siguientes.

gado; señaló, en 1938, "rumbo al Oeste" para crear un contrapeso al emporio paulista, y encauzó las nuevas masas laborales dentro y no contra el Estado.

Desde el punto de vista constitucional, la primera época de Vargas (que cubre desde la gran crisis económica hasta el final de la II Guerra Mundial) comprende dos Constituciones, la de 16 de julio de 1934 y la Carta Constitucional de 10 de noviembre de 1937.

Después de triunfar la Revolución de 1930, el Gobierno Provisional decretó el Código Electoral de 24 de febrero de 1932 y convocó la Asamblea Constituyente para el segundo año. La Constitución que se aprobó en 1934, después de muchos compromisos, no satisfizo a nadie, y menos que a ninguno al Presidente. De tono muy democrático, introducía la representación proporcional, el voto femenino (rebajando la edad a los dieciocho años), el principio de responsabilidad ministerial, la no reelegibilidad, determinados avances sociales, ciertas restricciones al federalismo y una disminución de los poderes del Senado, reducido a "poder coordinador".

El golpe comunista intentado el 27 de noviembre de 1935 dió lugar a una importante reforma, aprobada por decreto legislativo del 18 de diciembre, ampliando los poderes del Ejecutivo para hacer frente a la subversión político-social. Estos poderes extraordinarios, que el Presidente podía acordar por sí mismo, le venían muy bien al acercarse la reelección en 1938. Así se produjo el golpe de Estado de 1937, estableciendo el "Estado Novo", con la nueva Constitución (obra principalmente del Ministro de Justicia, Dr. Francisco Campos). Con sus 186 artículos, la Constitución introducía importantes novedades, de las que deben destacarse dos: el que decía que "mientras no se reúna el Parlamento Nacional, el Presidente de la República tendrá poder para emitir decretos en todas las materias legislativas de la Unión" (83), y la nueva concepción de la intervención federal, que pasa a ser discrecional del Presidente, mientras que los Estados pueden delegar su propia administración en los funcionarios federales.

Lo cierto es que Brasil resistió, gracias a Vargas y sus poderes, la grave crisis de la II Guerra Mundial, realizando grandes avances económicos y sociales en este período. Getulio insistió en la "disciplina social" y en el aspecto de "hijo caro" que tiene el sistema democrático. Fuera de esto, se inspiró moderadamente en el ejemplo portugués corporativo y, en menor grado, en el fascista italiano. El Congreso pasó a un tono menor, con su Cámara de Diputados de elección indirecta y su Consejo Federal, en parte nombrado por el propio Presidente. Surge un característico Consejo Económico Nacional y se crean las Magistraturas del Trabajo. Las nuevas tendencias planificadoras se centraron en el DASO (Departamento Administrativo do Servizo Publico). Por otra parte, se reforzaron los servicios de segurança, creándose un Tribunal de Seguridad Nacional.

Los años 1944-1945 fueron de inquietud, al acercarse el final de la Guerra Mundial. Las fuerzas, que temían la permanencia de Vargas, se adelantaron, y en un golpe militar pacífico fué sustituído el Presidente, el 29 de octubre de 1945, por el del Supremo Tribunal Federal, José Linhares. El 2 de diciem-

(83) Según Karl Loewenstein, todo el resto de la Constitución era "camuflaje legal".

bre se celebraron las elecciones (84), siendo designado el propio candidato que, en principio, tenía la aprobación de Vargas: el General Eurico Gaspar Dutra (85). El mismo día se celebraron elecciones a una nueva Asamblea Constituyente, que inició sus trabajos el 5 de febrero de 1946. Fruto de sus trabajos es la Constitución vigente, de 18 de septiembre de 1946.

La actual Constitución es un ejemplo de ponderación de criterios diversos, con un sentido predominante de moderación. Por una parte, vuelve a la tradición liberal de 1891, pero abandonando el *laissez faire* en materia económica. Es democrática "en el espíritu del tiempo" y conservando no pocas de las técnicas introducidas en 1934 e incluso en 1937. Larga, detallista, con tres veces más palabras que la de los Estados Unidos, no lo debe sólo a su estilo frondoso, sino que desciende a menudo a problemas legislativos. Sin embargo, es probable que, como vaticinó Aliomar Baleeiro, "la nueva Carta pueda resistir a las futuras crisis, explosiones demagógicas y excesos del arbitrio gubernamental"; así al menos parece confirmarlo la experiencia de estos diez años, que ciertamente no han sido fáciles.

Abundan los compromisos en materia federal, donde la intervención aparece moderada; los cementerios son seculares, pero cada confesión puede tener los suyos (artículo 141, número 10); después de regular con gran detalle los derechos sociales, se admiten "excepciones", autorizadas por juez competente (artículo 157, número 9). Este punto, del orden económico-social, fué el de más difícil arbitraje: a los comunistas de Prestes les parecía poco el proyecto, frente a una economía "semifeudal" y al "imperialismo extranjero", mientras que la Unión Nacional Democrática de Mangaveira encontraba en el mismo demasiado "jacobinismo financiero". La verdad es que prevaleció el espíritu de la Constitución de 1937. El trabajo se declara "obligación social"; declaración platónica, según Karl Loewenstein, para quien conozca el clima y las costumbres, pero que tiene su importancia. Por otra parte, se reconoce el derecho de huelga.

Siguen sin voto los analfabetos, pero la disposición se aplica suavemente fuera de las ciudades. Tampoco se sanciona de modo pleno la obligatoriedad del voto (86). Los partidos han salido muy reforzados (87). Por otra parte,

---

(84) Con arreglo a la Constitución de 1934.

(85) Frente a otro militar, el "brigadeiro" Gomes.

(86) Según el Código Electoral (Ley número 1.164, de 24 de julio de 1950), para votar se exigen dieciocho años de edad y estar inscrito en el Censo. No podrán inscribirse en el Censo: *a)* Los analfabetos. *b)* Los que no sepan expresarse en la lengua nacional. *c)* Los privados de derechos políticos.

(87) Ver Alfonso A. de Melo Franco, "Historia e toeiria do partido politico no Direito Constitucional brasileiro", Río, 1948, y las "Instrucciones sobre los Partidos políticos", aprobadas en su Resolución 3.988 por el Tribunal Superior Electoral, en uso de las atribuciones que el Código Electoral le confiere (arts. 12 y 196), del mismo modo que reglamentó sus libros de Contabilidad (Resolución 4.255).

Los partidos son personas jurídicas de Derecho público (Título II, artículos 132 y ss. del Código Electoral). Han de ser fundados por 50.000 electores como mínimo, distribuídos en cinco o más circunscripciones electorales. Sus "programas y estatutos" deben ser "de sentido y alcance nacional". Se autorizan y reglamentan las alianzas entre partidos, regidas por una Comisión interpartidaria. En el interior de los partidos prevalece la jerarquía; no cabe opción entre los candidatos, ni intervención en la preparación de las listas.

el artículo 141, número 13, prohibe los partidos políticos "contrarios a la forma democrática de gobierno", sobre cuya base fué liquidado el partido comunista en 1947 (88).

Debe tenerse en cuenta que el orden político brasileño no queda en manera alguna agotado por la Constitución de 1946, pues, aparte de que ésta ha de ser completada con una serie importante de leyes políticas (89) y administrativas (90), hay que añadir el estudio (imposible de abarcar en el presente volumen) de las Constituciones de los Estados (91).

Digamos, finalmente, que empieza ya a hablarse seriamente de la reforma de la Constitución de 1946. A los diez años de su vigencia, una Comisión de eminentes juristas (Santiago Dantas, Madeiros Silva, Gonçalvez de Oliveira, Brochado da Rocha y Hermes Lima), sometió, en julio de 1956, una serie de propuestas al Ministerio de Justicia, que las ha hecho públicas (92).

Las enmiendas propuestas son once y se refieren a los siguientes puntos:

(88) El Código Electoral prohibe los que se opongan "al régimen democrático, basado en la pluralidad de los partidos y en la garantía de los derechos fundamentales del hombre".

(89) Además del "A todas disposições constitucionais transitorias", que lleva la misma fecha de la Constitución (18 de septiembre de 1946), deben citarse: El Decreto-ley número 7.967, de 18 de septiembre de 1945, sobre inmigración y colonización; la Ley número 304, de 13 de julio de 1948, sobre lubrificantes y combustibles líquidos; la Ley número 305, de 18 de julio de 1948, sobre impuestos; la Ley número 818, de 18 de septiembre de 1949, sobre adquisición y pérdida de la nacionalidad y de los derechos políticos; el Decreto-ley número 3.200, de 19 de abril de 1941, sobre organización y protección de la familia; la Ley número 217, de 15 de enero de 1948, Orgánica del Distrito Federal; la Ley número 1.521, de 26 de diciembre de 1951, sobre crímenes contra la Economía popular, y la número 1.522, de la misma fecha, autorizando al Gobierno Federal para asegurar la libre disposición de productos necesarios para el consumo del pueblo; la Ley número 1.802, sobre crímenes contra el Estado y el orden político y social; el Decreto número 37.008, de 8 de marzo de 1955, aprobando el Reglamento del Departamento Federal de Segurança Pública, y la Ley número 2.851, de 25 de agosto de 1956, de Organización básica del Ejército.

(90) En particular, la Ley número 1.711, de 28 de octubre de 1952, aprobando el Estatuto de los Funcionarios Públicos Civiles de la Unión. En el año 1953 se efectuaron reformas orgánicas de mucha importancia. V. W. Estelita Campos, "La reforma administrativa en el Brasil", en *Revista de Administración Pública* (Madrid), núm. 21 (1956), págs. 455 y ss.

(91) Sus textos pueden verse en el volumen "Constituçoes Federal e Estaduáis" (Servicio de Documentaçao, Ministerio de Justixa e Negocios Interiores, Río, 1952), que contiene una utilísima tabla de materias. Figuran las Constituciones de los Estados de Alagoas, Amazonas, Bahía, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Maranhao, Matto Grosso, Minas Geráis, Pará, Paraiba, Paraná, Pernambuco, Pianí, Río Grande do Norte, Río Grande do Sul, Río de Janeiro, Santa Catarina, Sao Paulo y Sergipe. Todas son del año 1947 y muy similares entre sí y a la Federal. El sistema comprende una Asamblea Legislativa unicameral, y generalmente poco numerosa (la media son unos cuarenta miembros), elegida por cuatro años; un Gobernador con igual mandato, acompañado por un equipo de Secretarios de Estado, un Tribunal de Justicia y otros jueces.

(92) Ministerio de Justixa e Negocios Interiores, "Reforma constitucional. Sugestoes para a reforma constitucional apresentadas ao Ministro Neréu Ramos pela Comissao Especial de Jurista, constituída en março de 1956"; Río, 1956.

La primera, a la discriminación de rentas públicas (artículos 15 y 19 de la Constitución), teniendo por objeto el dar mayores ingresos a los Estados y a los Municipios, sin afectar gravemente a los ingresos de la Unión.

La segunda afecta a la competencia de la Policía Federal (artículo 5, número 7), que se amplía a los delitos contra la seguridad del Estado y el orden público y social y, con carácter general, a las infracciones con repercusión interestatal y que exijan una represión uniforme.

La tercera afecta al procedimiento legislativo (artículos 67, 68 y 69), volviendo a la tradición de 1934 y, por lo demás, a la vieja práctica inglesa, se reserva al Presidente la iniciativa de las leyes que creen nuevos empleos públicos, pero, además, se limitan las modificaciones que puedan sufrir en el debate, exigiendo para ello un *quorum* de dos tercios. Una serie de disposiciones perfeccionan el control de los gastos públicos que puedan producirse de este modo. Se incluyen también nuevas normas sobre legislación delegada, cuya posibilidad no existe jurídicamente hoy, en que el Ejecutivo sólo dispone de la iniciativa y del veto. Según la fórmula que se propone, el Presidente deberá enviar el "proyecto definitivo" en los sesenta días siguientes a la autorización legislativa, y el Congreso aceptarlo o rechazarlo, sin enmiendas, en los treinta días siguientes (93).

La cuarta reforma propuesta se refiere a la acumulación de mandatos electorales (artículo 48, número II, letra *c)*. Sustituyendo la palabra "legislativo" por "electoral", prohibe a los Gobernadores del Estado ser al mismo tiempo senadores federales.

La quinta se relaciona con la elaboración del Presupuesto (artículos 73 a 77), refunde y completa las normas actuales, arbitrándose un procedimiento especial de debate, distinto del legislativo, y aspirando a un control más perfecto de las Cajas especiales.

La sexta enmienda se refiere a la elección del Presidente y del Vicepresidente de la República (artículo 81), exigiéndose para la misma la mayoría absoluta del sufragio popular, y de no lograrse, atribuye la elección al Congreso, en sesión conjunta, entre los dos candidatos más votados.

La séptima tiende a lograr la coincidencia en la duración de los mandatos (artículos 57, 60 y 82), siendo el del Presidente y Vicepresidente de seis años; el de los diputados, de tres, y el de los senadores, de nueve, frente a los mandatos de cuatro y ocho años que hoy predominan.

La enmienda octava se refiere a la competencia del Supremo Tribunal Federal (artículo 101); se perfecciona la técnica del "habeas corpus" y del "mandado de segurança" y del recurso extraordinario.

---

(93) Se excluyen de la legislación delegada ciertas materias: elecciones, presupuestos, minas y subsuelo, aguas y ratificación de tratados.

Frecuentes en la época de la Constitución de 1891 (que sin autorizarlas no las prohibía), su conversión en procedimiento ordinario por la Constitución de 1937 hizo caer en odio a las autorizaciones legislativas. Hoy se vuelve a admitir que son inevitables y, dentro de ciertos límites, convenientes. Así lo ha definido el profesor Cavalcanti, autor del presente volumen, en su trabajo "O sistema constitucional brasileiro", incluído en "Quatro Estudos", publicación del Instituto de Direito Público e Ciencia Política.

La novena, relacionada con la inamovilidad judicial (artículo 124), establece un período de prueba de cuatro años, después del cual procede la confirmación, que ha de otorgarse por los dos tercios del Tribunal.

Las dos últimas propuestas de reforma se refieren a la expropiación por causa de interés social (artículo 147), que se amplía para que el legislador pueda fijar criterios y modalidades de indemnización, distinta del pago previo en metálico, y a la posibilidad de reingreso de los militares en el servicio activo (artículo 182).

IV. CONSIDERACIONES FINALES

La evolución expuesta del constitucionalismo brasileño explica por qué "con el Uruguay, la República brasileña es el Estado latinoamericano que más se ha apartado del cauce constitucional seguido por los países de su progenie" (94). Por otra parte, tal vez sea aún pronto para advertir las formas definitivas en que fragüe la osamenta de este gran país (95). Lo que es seguro es que "en la era de la bomba atómica no se puede poner una camisa de fuerza a la Nación" (96).

Y esta nación brasileña está —no lo olvidemos— en pleno dinamismo de desarrollo. El progreso tiene que ser antes que el orden, invirtiéndose el lema comtiano del orgulloso "auriverde pendón".

Es inútil intentar vaticinios. Se nos escapa el sentido mismo de los sucesos en su vertiginosa vorágine (97). No faltan los que ven con pesimismo la vida pública (98) y temen malos sucesos de una situación injusta para la mayoría (99). Sin embargo, el observador imparcial propende a la admiración y al optimismo.

---

(94) José Miranda, "Reformas y tendencias constitucionales recientes de la América Latina (1945-1956)", México, 1957, pág. 37 y ss.

(95) Ruy Barbosa veía esta rápida evolución, cuando decía al final de su vida: "Veo surgir, en lugar del presidencialismo americano, una procreación híbrida de dictadura mezclada con parlamentarismo".

(96) Espínola, op. cit., vol. I, pág. 191.

(97) Ver Antonio Carneiro Leao, "El sentido de la evolución cultural del Brasil", Río, 1945, y del mismo autor y otros, "A margem da historia da República (ideáis, crenças e afirmaçoes)", Río, 1924.

(98) "Entre nosotros —dice Oliveira Vianna— la política es, ante todo, un medio de vida; se vive del Estado como se vive del trabajo, del comercio y de la industria, y todos encuentran infinitamente más dulce el vivir del Estado que de otra cosa."

(99) "Nos encontramos en las vísperas de una revolución. Las clases no favorecidas no pueden soportar por mucho tiempo las presiones del poder económico. Se hizo una constitución para restringir esa influencia nefasta. Mas ¿qué es lo que presenciamos en todos los sectores de esta sociedad en rápida descomposición? El dominio absoluto del poder económico. Se arranca dinero de cualquier modo, utilizándolo para seducir a la multitud mendiga, con el propósito de alcanzar la consagración de un triunfo efímero. El capital, que debería contribuir a la elevación del nivel de vida del proletariado, mediante su aplicación a industrias productivas, desarrollo de la agricultura, recuperación de las tierras agotadas, construcción de escuelas, hospitales, maternidades y carreteras, es desviado para atender a la satisfacción de vanidades políticas"

Muchas cosas están oscuras todavía. No sabemos cuál será la raza que resultará en definitiva (100). Hay grandes vacilaciones en la orientación cultural: si bien impresiona la pujanza del arte brasileño, que dejando las influencias académicas de la época imperial (patrocinadas por la misión artística francesa, dirigida por Joaquín Lebreton, en 1816) han ido buscando su cauce hasta las gigantescas creaciones de los arquitectos brasileños (101) y al vanguardismo pictórico que representa hoy la Bienal de São Paulo (102). Dentro de una cierta unidad geográfica, histórica, política y psicológica coexisten planos distintos de civilización: los indios sihícolas viven en la edad de piedra e incluso en la de madera; el "sertao", en la era económica de la mula, mientras otros sectores están en la del avión y el rascacielos.

Pugnan por ello la unidad y la variedad (103). Predominan las fuerzas del pasado y las esperanzas del futuro sobre el presente (104). Por otra parte, el Brasil ha asentado ya una tradición de orden: ni la Independencia, ni la República se hicieron por la violencia, y Brasil "es un país de tradición esencialmente pacífica" (105). Comparado con sus vecinos hispanoamericanos, Brasil ha conservado su unidad y su paz sustancial, y esto ya es mucho. Por otra parte, es indudable que "o Estado é a grande realidade da hora actual" (106).

El gran problema es la ocupación del país: Gilberto Freyre cree que debería resucitarse la bandeira, en una nueva forma de amigraciones al interior, sobre base cooperativa y protección estatal. El Ejército podría ser empleado en esta tarea, resucitando el viejo proyecto de Velloso de Oliveira de los "ejér-

---

(Diocleciano Dantas Duarte, "Francisco de Souza Riberio Dantas", Natal, 1955, pág. 37).

(100) Recuérdense los versos de Guilherme de Almeida: "Nosotros. Blanco-verde-negro: simplicidades-indolencias-supersticiones" ("Raza", 1925).

(101) Que inician su giro hacia 1930, con los nombres de Niemeyer, Lucio Costa, Roberto, Reidy, Moreira. Siempre, por lo demás, una gran sociedad ha producido una gran arquitectura, índice claro de progreso. Como dice Joao Cabral de Melo Neto: "La ciudad diaria = Como un periódico que todos leían = Ganaba un pulmón de cemento y vidrio". ("O Eugenheiro", 1945).

(102) Ver Celso Kelly, "La pintura en el Brasil". La República trajo ya un mayor interés por los temas nativos (Almeida Junior), luego intensificado por los estudios sociales y el modernismo.

(103) Gilberto Freyre señala la necesidad de un equilibrio no sólo político, sino cultural. "Es evidente —dice— que es necesario un mínimo saludable de uniformidad cultural básica en Brasil, si éste ha de seguir siendo una confederación, en lugar de convertirse en una vasta pensión"; mas, por otra parte, "la completa subordinación de las diferencias históricas y geográficas a un ideal rígido de uniformidad sería un ideal de unidad demasiado mezquino para un continente cultural tan complejo como el Brasil" ("Interpretación del Brasil", págs. 80-81).

(104) Para Alcén Amoroso Lima, "la América Latina es, como Africa, un continente del siglo XIX". Y añade: Comenzaremos apenas a salir de la época colonial. La crisis que sufrimos es doble. Por una parte, la crisis universal de un mundo que acaba a una nueva civilización que se ignora a sí misma. Por otra parte, la crisis local del paso de la independencia nominal a la independencia real".

(105) Lo es también en lo internacional, como maestro de diplomacia. Ver Henry A. Phillips, "Brasil, bulwark of Interamerican relations".

(106) Oldegar Franco Vieira, "Introduçao ao estudo do Direito Público", Salvador (Bahía), 1957, pág. 189.

citos industriales". Por su parte, Roy Nash cree que "el Brasil del futuro tiene que construirse con los ladrillos bien cocidos del trabajo y la cooperación de la sanidad pública y de la educación popular" (107).

A tales fines se ha de encaminar el Estado brasileño. La "Primera República" liberal termina en 1930. La que se reanuda en 1945 no podrá olvidar las enseñanzas de la crisis y del "Estado Novo". Entre el pesimismo de ciertos intelectuales, como el Paulo Maciel de Graça Aranha, en "Canaán", y el *optimismo oficial fácil, es fácil adivinar una realista línea media del porvenir* político del Brasil, el gigante de Iberoamérica y la gran potencia del siglo venidero.

---

(107) La emigración es, a su vez, el complemento necesario. Pero sigue abierto el problema planteado por Moreira de Barros, Ministro de Relaciones Exteriores a finales del Imperio: los inmigrantes europeos "sólo trabajarán para sí mismos y en sus propias tierras".

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTOR
LUIS ROSALES

SUBDIRECTOR
JOSE MARIA SOUVIRON

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN
Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 24 87 91
MADRID

EN LOS PROXIMOS NUMEROS 107-108 (NOV.-DIC. 1958)

Los más prestigiosos escritores, tanto españoles como extranjeros, colaborarán en este número extraordinario, dedicado a Carlos V.

Precio del número 106:
VEINTE PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO